



Photo Syd H. Wood. Darlington

The Grafton portrait of Shakespeare at Winston,
near Darlington, England

JAHRBUCH

DER

UTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

VON

ALOIS BRANDL UND **WOLFGANG KELLER**

DREIUNDVIERZIGSTER JAHRGANG

MIT ZWEI BILDERN



EINGETRAGENE SCHUTZMARKE

BERLIN-SCHÖNEBERG
LANGENSCHEIDTSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
(PROF. G. LANGENSCHEIDT)
1907

Den Mitgliedsbeitrag, der am 1. Januar fällig wird, ersuchen wir ohne besondere Aufforderung **spätestens** bis zum **1. März** an die **Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung** (Prof. G. Langenscheidt), **Berlin-Schöneberg,** Bahnstrasse 29/30, einsenden zu wollen. Die am 1. April noch ausstehenden Jahresbeiträge werden zufolge Beschlusses des geschäftsführenden Ausschusses durch Postauftrag erhoben, zuzüglich der dadurch entstehenden Kosten.

Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft.

Weimar. — Druck von R. Wagner Sohn.

Inhaltsverzeichnis.

Jahresbericht

erstattet in der Generalversammlung vom 23. April 1906
durch den Präsidenten.

Der Jahresbericht, den unser allverehrter und geliebter Wildenbruch im vorigen Jahre hier erstattete, so weitblickend im Inhalt und warm im Ton, ist gewiß noch in Ihrer frischen Erinnerung. Er gehört mit zu den erfreulichen Zeichen des Interesses, das die lebenden Dichter unseres Volkes an Shakespeare nehmen. Gedenken wir zugleich des bedeutsamen Festvortrages, den uns der moderne Umdichter der Orestie vor zwei Jahren hielt, und sehen wir heute einen Meister des romantischen Lustspiels bereit, die Rednerbühne zu besteigen, so überkommt uns das Gefühl: wahrhaftig, die Poeten unter unseren Bühnenschriftstellern sind Shakespeare-treu, sie wandeln noch auf den Bahnen unserer Klassiker, sie haben noch die geistige Gesundheit, unserem Volke die Phantasienahrung zu bieten, die es für seine nationalen und sozialen Aufgaben braucht.

In anderer Tonart scholl es in jüngster Zeit von der russischen Grenze herüber. Graf Tolstoi hat nicht bloß einzelne Fehler an Shakespeare gerügt, sondern seine ganze Kunst und Persönlichkeit verworfen. Seine Schrift, die gleichzeitig in acht Sprachen erschien, ist in der Shakespearewelt das Hauptereignis des letzten Jahres gewesen. Trotz der wenigen Monate, die seit ihrer Veröffentlichung verflossen sind, läßt sich bereits feststellen, daß dieser lange angekündigte Angriff auf Shakespeare zu dessen Triumph ausschlug. In romanischen wie germanischen Landen erhob sich die öffentliche Meinung gegen die Ansicht, als müßte der Dramatiker immer eine direkte Moral einschärfen und mit der sklavischen Treue des Photographen die Wirklichkeit nachbilden. Bei so lehrhafter und übertrieben naturalistischer Auffassung wäre ja kein Kindermärchen mehr

zu schaffen und zu genießen, geschweige hohe Poesie. Maeterlinck ergriff das Wort und verteidigte die Schönheit und die Phantasie gegen den Dichter der «Auferstehung», dessen Standpunkt nur vom krampfhaften Reformbedürfnis des russischen Volkes aus zu begreifen ist. Wie Ludwig Fulda über den Fall denkt, werden Sie noch in dieser Stunde erfahren. Deutlich zeigt es sich, daß, wenn es an die Entthronung Shakespeares gehen soll, alle Kulturvölker einig sind in der Abwehr.

Inzwischen hat die positive Wertschätzung Shakespeares immer größeren Umfang angenommen. Die Originalausgaben seiner Werke und selbst von Werken seiner Zeitgenossen erzielen fabelhafte Preise. Die Aufführungen seiner Stücke sind in London, wo er die letzte Saison beherrschte, in Stratford, wo eben ein dreiwöchentlicher Festzyklus beginnt, in Paris und man kann sagen in allen größeren deutschen Städten Gegenstand intensivster Anteilnahme geworden. Die zahlreichen Schulausgaben, die seine Dramen in England und Amerika erfahren, lassen erkennen, wie die Lektüre Shakespeares im Jugendunterrichte auch dieser Länder jetzt eifriger als bisher gepflegt wird. Wenn es so weiter geht, wird der Ruhmestitel Deutschlands, in der liebevollen Erfassung Shakespeares dessen eigenen Landsleuten vorangeeilt zu sein, bald in Frage gestellt werden, was uns allerdings im Interesse der Sache nur freuen kann.

Die stille Arbeit der Gelehrten an Shakespeare würde weiter gehen, auch wenn ihr die Stimmung der Zeit nicht so hold wäre. Wer der Welt einmal so viel gewesen ist wie er, wird immer die Aufmerksamkeit der Geschichte erregen. Unter den gegenwärtigen günstigen Verhältnissen kann die Forschung um so leichter blühen. Jede noch so kleine Nachricht, die über Shakespeares Leben auftaucht, wird samt dem Namen des Entdeckers über die Erde hin telegraphiert; naturgemäß stachelt dies den Spüreifer an. Es wäre nur zu wünschen, daß allmählich die englischen Privatarchive sich auftun, deren Besitzer aus Furcht vor etwaiger Schädigung ihrer Titel oder Besitzrechte sich bisher ganz unzugänglich verhalten. Alle Funde der jüngsten Zeit deuten darauf hin, daß in diesen scheu gehüteten Verließen am ehesten noch mancherlei Schätze ungehoben schlummern.

Auch unsere Gesellschaft ist nicht müßig gewesen.

Zur Neuausgabe der Quellen Shakespeares sind die Vorarbeiten für den ersten Teil, der die Tragödien umfassen soll, beendet. Das Manuskript, verfaßt von Dr. H. Anders, liegt druckfertig vor. Wir

könnten keinen berufeneren Arbeiter dafür finden als diesen jungen Gelehrten, der in dem viel zitierten Buche «Shakespeares Belesenheit» schon die naturgemäße Einleitung zum Ganzen geliefert hat. Es ist jetzt zu hoffen, daß der Druck bald beginnen kann.

Nicht so gut ist es mit einem andern Unternehmen gegangen, das in unserm Kreise wurzelt. Die groß angelegte Shakespeare-Bibliographie bis 1864, die unser A. Cohn als Ergänzung seiner Shakespeare-Bibliographie von 1864 ab in seinen letzten Lebensjahren begann, mit rührendem Eifer förderte und leider als Torso hinterließ — es sind ca. 30000 Zettel —, muß liegen bleiben, weil die Stadt Berlin aus seinem reichen Erbe, das ihr zufällt, für die Vollendung seines Lieblingswerkes nichts geben will. Das Material wird im Englischen Seminar zu Berlin aufbewahrt und kann dort benutzt werden.

Ferner habe ich mit Bedauern zu erwähnen, daß Oberbibliothekar Dr. R. Schröder in Kiel, der nach Cohn die Bibliographie für das Jahrbuch durch vier Jahre fleißig und geschickt weiter führte, vor zwei Monaten mitten aus dieser Arbeit heraus vom Tode abberufen wurde. Er pflegte das ganze Jahr hindurch unermüdlich zusammenzutragen, was auf dem weiten Shakespeare-Gebiete in den verschiedensten Sprachen erschien; wer die Reihe von Bogen voll Büchertitel übersieht, die die Bibliographie im Jahrbuch darstellen, ahnt nicht so leicht, wie viel Liebe und innerliche Begeisterung zu solcher Arbeit gehört. Dem Wackeren sei ein dankbares Andenken bewahrt! Glücklicherweise hat sich ein Nachfolger für ihn gefunden, in dessen Händen wir die schwierige Aufgabe wohl aufgehoben wissen. Bibliothekar Dr. Daffis von der Kgl. Universitätsbibliothek Berlin ist mit tapferem Entschlusse sofort für ihn in die Bresche getreten und hat bereits die diesjährige Bibliographie vollendet, so daß im Erscheinen des Jahrbuchs keine Verzögerung einzutreten braucht.

Bei dieser Gelegenheit sei auch einmal betont, wie es mit jedem Jahre schwieriger wird, die literarische Ernte über Shakespeare vollständig in die Scheune des Jahrbuchs einzuheimsen und gebührend zu beschreiben. Die Literaturberichte zwingen die Redaktion regelmäßig zu beträchtlichen und kostspieligen Raumüberschreitungen; sie füllen fast die Hälfte des dicken Bandes. Doch glauben wir das Jahrbuch durch nichts so nützlich machen zu können, wie durch genaue Übersichten dessen, was betreffs Shakespeare in Schrift und Theater geleistet wird, denn solche Berichte ersparen dem Shakespearefreunde eine Bibliothek. Da die Zahl unserer Mitglieder an-

dauernd nahezu 600 beträgt — am 1. April 1907 waren es ge 596 —, so können wir uns die damit verbundenen Kosten lauben.

Die merkwürdigste Erscheinung betreffs Shakespeare aber ist daß er selbst in den politischen Beziehungen der Völker sich einer fühlbaren Macht entwickelt. Gerade vor einem Jahre kor ich ein Beispiel dieser Art mit erleben. Es war bei der Frank Feier in Philadelphia am 19. April 1906, daß der Provost der dorti Universität den König von England zum Ehrendoktor promovie wollte. Bei allen vorausgehenden Persönlichkeiten, denen diese E zu teil wurde, hatte er eine knappe Charakteristik ihrer Verdie gegeben. Man durfte begierig sein, was ein republikanischer Bür über Eduard VII. sagen würde. Er sagte aber nichts als die Ruhn rede des sterbenden Gaunt in «Richard II.» über *dear dear Engla this earth of majesty, this happy breed of men,* und wie elektris erhoben sich die Tausende der Zuhörer und brachen in Hurra aus. Nie vorher war mir die Kulturgemeinschaft der angelsächsisc Völker so deutlich geworden wie bei dieser Gelegenheit, wo Shakespeare die Worte lieh. — Ein zweites Beispiel. Bei der V sammlung im Berliner Rathaus, die die Ältesten der Kaufmannsc voriges Frühjahr einberiefen, um ein gutes Einvernehmen mit E land zu pflegen, wurden alle vorgebrachten Argumente mit kül Ruhe hingenommen, bis ein Redner den Einfall hatte, Shakesp und Goethe zu nennen: das erst warf den zündenden Funken die Gemüter. Ähnlich bestand bei dem Besuche deutscher Preßv treter in England, wie englische Zeitungen berichten, der Höhepu der Verständigungsaktion in der Rede des Herrn Dernburg am Gr Shakespeares in Stratford. Und als in der jüngsten Zeit die Tru von His Majesty's Theatre auf Einladung unseres Kaisers im] Schauspielhause zu Berlin gastierte, waren es fast ausschließlich Dra Shakespeares, die das geistige Gastmahl zu bestreiten hatten z Zwecke der gegenseitigen Annäherung. Im Namen Shakespe reichen sich also Völker und Weltmächte die Friedenshand. weckt so nachdrücklich den Sinn für die höheren Aufgaben Menschheit, daß Eigennutz und Scheelsucht sich beschämt fühlen verkriechen. Für unsere Augen ist er der schönste Edelstein in englischen Krone, und zugleich ist für britische Geister unsere W schätzung für ihn ein sicherer Anhaltspunkt des Vertrauens uns geg über. So ist Shakespeare noch Jahrhunderte nach seinem irdisc Leben zum Friedensstifter und Menschlichkeitsapostel geworden

erfüllt praktisch das sittliche Amt, das Tolstoi theoretisch an ihm vermißte.

* * *

Nach Erstattung des Jahresberichtes und nach dem Festvortrage, der mit außergewöhnlichem Beifall aufgenommen wurde, legte der Präsident die Jahresabrechnung vor. Sie ergibt eine Gesamteinnahme von 10817 Mark und eine Gesamtausgabe von 7343 Mark. Dem Schatzmeister wird mit Dank Entlastung erteilt und der Voranschlag von 1907/08 genehmigt.

Dann verkündigt der Präsident, daß der Vorstand, um die Shakespeare-Forschung auf einem bisher zu wenig gepflegten Gebiete, dem der Theatergeschichte, zu fördern und zugleich die Leistungen unserer Bühnenkünstler aus der Halbvergangenheit ins Licht zu rücken, die Ausschreibung eines Preises beschlossen hat über das Thema:

«Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart.»

Einlieferungszeit: 15. März 1908. Preis: 750 Mark. Zu Preisrichtern wurden gewählt die Vorstandsmitglieder Exzellenz Bürklin-Karlsruhe, Prof. Fischer-Innsbruck und Prof. Schick-München. Die preisgekrönte Arbeit geht in den Besitz der Shakespeare-Gesellschaft über.

Schließlich wird der Beschluß des Vorstandes: «Der Verlag unserer Volksausgabe von Schlegel-Tiecks deutschem Shakespeare ist aufzufordern, die alte Oechelhäuserische Ausgabe zu 3 Mark nach wie vor auf dem Markte zu halten» ohne Widerspruch genehmigt.

Shakespeares Lustspiele und die Gegenwart.

Festvortrag
gehalten auf der Generalversammlung der deutschen
Shakespeare-Gesellschaft am 23. April 1907.

Von

Ludwig Fulda.

Shakespeare und Weimar! — Wer könnte begünstigt sein, auf diesem geweihten Boden dem britischen Genius vor Ihnen, seinen berufenen deutschen Tempelhütern zu huldigen, ohne unwillkürlich die beiden Namen zu einem bedeutsamen Akkord ineinander klingen zu hören! Warum hätte auch die deutsche Shakespeare-Gesellschaft für ihr alljährliches Dank- und Gedenkfest gerade diesen Schauplatz gewählt, wenn sie nicht hier dem Geiste ihres weltlichen Heiligen sich näher fühlte als an irgend einer anderen Stelle unseres Vaterlandes. Warum wäre das erste deutsche Standbild Shakespeares gerade in dieser Stadt aufgerichtet worden, wenn nicht das unlösliche Band, das die Heroen unserer nationalen Dichtung mit ihm verknüpft, dem Schwan vom Avon ein unkündbares Heimatrecht auch an der Ilm verbürgte. Hat doch schon in der ältesten Rede, die in Deutschland zum Shakespeare-Tage gehalten wurde, der junge Goethe ausgerufen: «Shakespeare, mein Freund! Wenn du noch unter uns wärest, ich könnte nirgends leben als mit dir.» Und herrlicher, als er selbst es damals ahnen konnte, ist der feurige Wunsch, den er damit aussprach, in Erfüllung gegangen. Gemeinsam mit ihm und dem Freunde, der ihm später leibhaftig zur Seite trat, lebt nun hier in Weimar in sinnfällig gewordener Unsterblichkeit der andere Freund, von dem ihn zwei Jahrhunderte trennten; der große Engländer, der das Wunder ohnegleichen vollbrachte, lange nach seinem Tod auch ein großer Deutscher zu werden.

Müßig wäre die Frage, wie unsere klassische Literatur wohl aussähe ohne diesen ihren mächtigsten Befruchter. Mit ähnlicher Offenbarungsgewalt wie die Wiederbelebung der Antike im sechzehnten Jahrhundert auf Europa hat die Renaissance Shakespeares im achtzehnten auf Deutschland gewirkt. Indem das künstlerische Genie der Deutschen ihn entdeckte, entdeckte es sich selbst. Er, der Germane, befreite es wie mit einem Zauberschlag aus der lähmenden Umklammerung des romanischen Regelzwanges und gab zugleich der losgeketteten Kraft das begeisternde Ziel, nach dem sie ahnend gesucht hatte. Die Forderung einer tieferen, stärkeren, reicheren, lebensvolleren Poesie sah ihren schwärmerischen Zukunftstraum plötzlich in ihm greifbar verwirklicht. Das damalige junge Geschlecht hatte jenem kühnen Astronomen geglichen, der den Schöpfungsplan für lückenhaft erklärte, falls nicht an einer bestimmten Stelle des Himmels ein für ihn noch unsichtbarer Stern vorhanden sei. Für dieselben Augen, denen die Lücke peinlich aufgefallen war, trat das vermißte, das verlangte Gestirn strahlend in die Erscheinung, um als Leitstern in der Frühlingsmorgendämmerung der deutschen Dichtkunst unsere künftigen Führer auf ihre eigenste Bahn zu weisen. Shakespeare hat Goethe und Schiller den Weg nach Weimar gezeigt. —

Die Hervorhebung dieser geschichtlichen Tatsache soll mir nicht etwa zum Ausgangspunkt einer geschichtlichen Betrachtung dienen, mit der ich hier vor dem kundigsten Hörerkreise wahrlich nur Eulen nach Athen tragen würde. Sondern wenn ich Sie veranlassen möchte, die ganze deutsche Laufbahn Shakespeares vom Augenblick seiner Entdeckung an bis auf den heutigen Tag im Gedanken zu durchmessen, den entscheidenden Einfluß, den er seither bei uns auf alle Schöpfer und auf alle Genießer ausgeübt hat, zu überblicken, kurzum, von den gesamten Schätzen, die unsere Literatur und unser Geistesleben ihm schuldig geworden sind, die Summe zu ziehen, so geschieht das lediglich, um Sie über die Vergangenheit hinweg sogleich zur Gegenwart zu führen. In der Gewißheit, daß nichts überflüssiger wäre, als Ihnen ins Bewußtsein zu rufen, was Shakespeare uns war und ist, will ich lieber dem Problem nachzugehen suchen, was alles er uns noch werden kann. Oder genauer ausgedrückt: Kann er dem heute lebenden Geschlecht noch etwas werden, was er vorigen Geschlechtern nicht bereits gewesen? Hat er der nächsten Zukunft noch etwas zu geben, was ihr nicht schon ohnehin als Erbschaft aus der Überlieferung zufällt? Mit anderen Worten: Kann die Entdeckung Shakespeares in Deutschland sich noch einmal wiederholen?

Objektiv genommen kann sie es natürlich nicht; wohl aber subjektiv. Neu könnte in diesem Fall nicht der Gegenstand sein; wohl aber das Auge des Beschauers. Beispiele stehen ja reichlich zu Gebot, daß eine Erscheinung, die man längst von Grund aus zu kennen glaubte, durch einen ursprünglichen Blick plötzlich in ein vollständig verändertes Licht gesetzt wird; daß von einer Seite, die man nie vorher an ihr gesehen, eben darum unvorhergesehene Wirkungen ausstrahlen. Auf solche Art hat Goethe das Hellenentum, hat Böcklin den Süden, Segantini das Hochgebirge entdeckt. Ja, vielleicht ist dies der wahre Maßstab für die Größe eines Phänomens der Natur oder der Kunst, wie oft und von wie vielen verschiedenen Seiten es sich neu entdecken läßt.

Dafür spricht mit schärfster Deutlichkeit schon unsere individuelle Erfahrung. Die wichtigsten, für unser inneres Leben und unsere Weltanschauung wesentlichsten Gegenstände entdeckt jeder Einzelne von uns, je nach dem Stand seiner Reife und Entwicklung, mehrmals von neuem. Alles an sich oder auch nur für uns Bedeutsame zeigt uns nach bestimmten Zeitabschnitten immer wieder ein verwandeltes Gesicht, und nur das Mittelmäßige, das Belanglose bietet unserem Alter die gleiche starre Physiognomie, die wir in unserer Jugend an ihm wahrnahmen. Gerade deshalb bereiten uns die schlechten Bücher, die uns in der Kindheit bezaubert haben, eine so grausame Enttäuschung, wenn wir als Mündige sie wieder lesen. An ihnen entdecken wir dann nur unsere eigene Wandlung, unseren Fortschritt; sie finden wir auf der primitiven Stufe stehen geblieben, der wir entwuchsen. Die großen Werke aber wachsen mit uns. Während Dichter zweiten und dritten Ranges nur einer einzigen Periode unseres Lebens fruchtbringend werden können und daher ebenso wirkungslos bleiben, wenn wir sie zu früh, wie wenn wir sie zu spät lesen, hat der Genius uns immer etwas zu sagen, einerlei wie jung oder wie alt wir sein mögen, und immer etwas anderes. Es ist ein anderer Faust, ein anderer Hamlet, den wir nach zehn Jahren wiederlesen, wie es auch ein anderes Meer, ein anderes Gebirge ist, zu dem wir nach zehn Jahren zurückkehren. Nicht als ginge uns dabei nur ein volleres, tieferes Verständnis auf; unsere Fassungskraft steht nicht vor einer Fortsetzung, sondern wieder vor einem Anfang. Das vermeintlich Vertraute hat die Gestalt gewechselt und tritt uns entgegen in der unberührten Frische des ersten Schöpfungstages.

Nun setze man nur statt des Einzelnen die Gesamtheit, statt

er verschiedenen Lebensalter des Individuums die einander ablösenden Generationen, und derselbe Prüfstein der Größe wird sich dann erst recht als untrüglich bewähren. Die Geschlechter folgen sich; aber sie gleichen sich nicht; ja, sie legen sogar Wert darauf, sich nicht zu gleichen. Eine radikale Wandlung des Geschmacks und der Anschauungen trennt regelmäßig die Söhne von den Vätern, und was diese hochhielten, wird von jenen über Bord geworfen; was diese mißachteten, von jenen gekrönt. Darum ist das Eindeutige immer kurzlebig; gerade die Eigenschaften, die bei den Alten sein Glück machten, sprechen ihm bei den Jungen das Todesurteil. Die Mode hat es geboren, die wie Kronos ihre eigenen Kinder verschlingt. Es kann bestenfalls künftig einmal wieder vorübergehend in Mode kommen, wenn eine ähnliche Konstellation eintritt: aber es kann nicht dauern. Warum jedoch gehen die Größten der Großen unangefochten durch den Kampf der jeweiligen Gegensätzlichkeit hindurch? Warum werden sie, wenn die eine Partei schwarz und die andere weiß zu ihrem Panier gewählt hat, dennoch von beiden bejaht? Warum erobern sie bei dem jungen Geschlecht ihren Ruhm von neuem, obwohl dieses immer sich grundsätzlich gegen die Autorität sträubt und die Rechtstitel der Tradition unbarmherzig nachzuprüfen pflegt? Weil sie in ihrer unerschöpflichen Vieldeutigkeit das Geheimnis besitzen, sich jedesmal mit der Jugend zu verjüngen. Weil in ihrer eigenen Natur Gegensätze sind, weit genug, um auch die weiteste Kluft zwischen zwei Generationen zu umspannen. Sie könnten nicht lebendig durch die Jahrhunderte, durch die Jahrtausende schreiten, hätten sie nicht ein Stück vom Inhalt und Wesen aller Zeiten vorweggenommen, ein Stück, dessen erst jene Zeit richtig gewahr wird, die darin voll Staunen sich selbst wiederfindet. Jedes neue Geschlecht bemerkt an ihnen hauptsächlich die ihm verwandten Züge, und indem es dem alten vorwirft, sie verkannt, sie mißdeutet zu haben, reklamiert es sie triumphierend für sich. Dieser proteische Charakter ist daher nicht nur das zuverlässigste Kennzeichen des Genies, sondern auch die sicherste, vielleicht sogar die einzige Bürgschaft seiner Unsterblichkeit.

Hat nun Shakespeare in dem verhältnismäßig kurzen Zeitraum, seitdem er in Deutschland lebt und wirkt, sich nicht bereits mehrfach als ein solcher wundersamer Proteus erwiesen? Es war vor allem seine urwüchsige Unregelmäßigkeit, die ihm das Herz der Stürmer und Dränger gewann. Er selbst erschien ihnen als der Apostel jenes jugendlich genialischen Sturmes und Dranges, der auf

das Recht der starken Persönlichkeit pochend alle Fesseln der gesellschaftlichen und der künstlerischen Konvention zu sprengen begehrte. Nachdem der schäumende Most sich dann zum edlen Wein geläutert, erkannten unsere Klassiker, wie sehr dieser angebliche Rebell einem festen und straffen Kunstgesetz gehorchte: sie erkannten, daß er als ihr klassischer Vorläufer die Aufgabe gelöst hatte, an der die Franzosen gescheitert waren: die antike Tragödie der Form und dem Geiste nach zur modernen fortzubilden. Wie aber konnte seine Geltung bestehen, ja womöglich noch zunehmen bei dem nächsten Geschlechte, dessen Kunst aus dem bewußten Widerspruch gegen alles Klassische erwuchs? Nur dadurch, daß er Hexenmeister genug war, um für die Romantiker zum Romantiker zu werden. Sie entdeckten ihn neu; sie hoben ihn als ihren Apostel auf den Schild, indem sie in seinem freien, überlegenen Spiel mit dem Stoff, in der Süße und Weichheit seiner Lyrik, in seinem unbedenklichen Durcheinandermischen von Ernst und Humor das Vorbild der romantischen Ironie erblickten. So blieb er während des verflossenen Jahrhunderts den Epigonen der Klassik wie der Romantik in gleichem Grade heilig, bis in den achtziger Jahren die naturalistische Bewegung einsetzte. Aber das junge Geschlecht, das von eigenen Gnaden wiederum eine grundstürzende Umwälzung aller künstlerischen Werte dekretierte und bei seiner fürchterlichen Musterung sich von keinerlei Pietät beirren ließ, hat es nicht schon zu Beginn der kritisch-polemischen Sintflut für Shakespeare eine Arche gebaut? Nur diejenigen sollten ertränkt werden, die ihn bisher zu vergöttern gewagt hatten, ohne ihn zu begreifen — diese Schwachsichtigen, diese Blinden! Denn er — wie konnte man überhaupt noch daran zweifeln — er gehörte ausschließlich den Jüngsten. Die Sicherheit und Schärfe seiner Beobachtung, die bis zur psychologischen Vivisektion schonungslose Folgerichtigkeit seiner Charakteristik, sein Mut, auch das Häßliche und Krankhafte zu schildern ohne Schönfärberei und ohne Vertuschung — entsprach das alles nicht dem Feldgeschrei: Wahrheit! Wahrheit um jeden Preis? Er, der für die Klassiker ein Klassiker, für die Romantiker ein Romantiker gewesen war, er wurde nun abermals neu entdeckt als Realist. Er wurde einer der vornehmlichsten Schutzpatrone des Naturalismus, dessen Aufgang, Höhepunkt und Niedergang in unserer raschlebigen Zeit noch nicht einmal ein Menschenalter ausgefüllt hat.

Die naturalistische Periode ist abgelaufen; ihre schöpferischen Vertreter selbst haben sich den Ketten ihrer Doktrin zu entwinden gesucht, und so verworren und schwankend die augenblickliche lite-

rarische Situation in Deutschland auch sein mag, so wenig die mannigfachen Ansätze und Experimente bis jetzt ein klares Ziel oder auch nur einen sicheren Weg erkennen lassen, so berechtigen doch vielerlei Anzeichen zu der Vermutung, daß ein selbständiger poetischer Ausdruck für das eigenste Empfinden und Erleben unserer Zeit in einer nahen Zukunft aufgefunden werden muß. Da drängt sich denn die Frage auf: Welche Mission wird Shakespeare bei der Entwicklung dieser noch in der Wiege liegenden Kunst vorbehalten sein? Von welcher Facette seines unermeßlich reichen Wesens aus wird die kommende Generation ihn neu entdecken können, um gleich den vorangegangenen in ihm sich selbst erfassen zu lernen?

Die Antwort kann sich nur ergeben, wenn es uns gelingt, der Gegenwart den Puls zu fühlen; wenn wir die gemeinsame Quelle aufspüren, aus der die scheinbar so widerspruchsvollen Strömungen in unserem heutigen Geistesleben entspringen. Die einzige unverkennbare Übereinstimmung, die sich alsbald unserem Blick darbietet, ist negativer Art: ein allgemeines Ungenügen. Warum ziehen Pioniere zur Erkundung von Neuland nach allen erdenklichen Richtungen, oft auf den abgelegensten und halsbrecherischsten Pfaden, als weil die vorhandenen Äcker nicht mehr hinreichend ertragsfähig sind? Das Gefühl der Leere, des Unausgefülltseins, der Mangel an Inhalt, an Fundament, an Mittelpunkt ihrer seelischen Existenz beherrscht quälend alle feiner organisierten Geister. Vor ihrem Wissen liegt die Menschheitsgeschichte ausgebreitet wie eine Landkarte; aber gerade weil sie mit dem Finger auf die Stellen hindeuten können, wo jedes frühere Jahrhundert zu Hause war, empfinden sie doppelt schmerzlich ihre Heimatlosigkeit, ihre Entwurzelung. Die großen Kulturmächte der Vergangenheit haben für sie nur noch einen Bildungswert, aber nicht mehr die Blutwärme eines Lebensprinzips, und darum können sie aus ihnen nur noch Einsicht schöpfen, aber keine Kraft. Sie verschmachteten im Überfluß. Eine Zeit lang dachten sie, eine neue Kulturmacht, ebenbürtig, ja überlegen den alten, errungen zu haben in der exakten Wissenschaft. Doch diese hat, je gewaltigere Erfolge ihr zufielen, desto deutlicher ihre natürlichen Schranken enthüllt. Die technische Bemeisterung der Natur bringt, indem sie das Leben der Menschen äußerlich immer mehr bereichert, ihre innere Verarmung ihnen nur um so eindringlicher zum Bewußtsein, und sogar die Flugmaschine wird, wenn sie erfunden werden sollte, ihnen für die entbehrten Schwingen der Seele keinen Ersatz bieten. Aber auch hinsichtlich des reinen Erkennens ist auf die Siegesstim-

mung, nicht zuletzt bei den führenden Gelehrten selbst, eine leise Resignation gefolgt. Die Grenzen der Erkenntnis sind vorläufig als unübersteigbar nachgewiesen, und falls man sie dennoch überstiege, um zu ferneren Grenzen vorzudringen — die Welt in uns, davon sind wir nachgerade überzeugt, kann von der Welt der Tatsachen nicht gedeckt, nicht gesättigt werden. Glaubte man vordem, das Universum werde vollständig ergründet sein in dem Augenblick, wo man alle seine Teile gemessen, gewogen und gezählt habe, so verzweifelt man nun daran, durch Maß, Gewicht und Zahl dem wesentlichsten Geheimnis näher zu kommen, dem Rätsel in unserer eigenen Brust. Ja, noch mehr, die wissenschaftliche Forschung will nicht einmal innerhalb ihres Gebietes bei dieser Methode sich länger beruhigen. Der extreme Realismus hat auch für sie seinen Zenith überschritten. Seiner Nüchternheit, seiner Altklugheit seiner rationalistischen Plattheit zu entfliehen — dies ist augenscheinlich die allgemeine Sehnsucht, die von jenem allgemeinen Ungenügen wachgerufen wird.

Der Naturalismus in der Literatur war die Ausgeburt eben jener Anschauung, die dem Wissen die unbeschränkte Alleinherrschaft einräumte; er mußte daher mit ihr stehen und fallen. Für ihn war die Kunst genau genommen nur angewandte Wissenschaft, während heute umgekehrt der Gelehrte es als unumgänglich erachtet, daß er ein Stück von einem Künstler in sich tragen muß, um für die höchsten Aufgaben seines Faches gewappnet zu sein. Der Verstand, seiner Ohnmacht, Lebendiges zu zeugen, überführt, sieht sich auf der ganzen Linie gezwungen, die schöpferische Phantasie in ihre unverlierbaren Rechte wieder einzusetzen. Von ihrem befreiten Flügelschlag hoffen wir die Erhebung über die dürre und staubige Ebene, durch die wir so lange mit strengem Wirklichkeitssinn gepilgert sind. Der Wunsch nach der neuen Kulturmacht, die unseren seelischen Durst und Hunger stillen soll, richtet immer zuversichtlicher seine brennenden Augen auf die Kunst.

Die Gefahr dieser ganzen Bewegung liegt nun hauptsächlich darin, daß sie zwar von einem Wunsch getrieben, aber nicht von einem Ziel geleitet wird. Sie bedeutet zuvörderst nur eine Flucht, aber noch keinen Einzug. Sie wandert aus im Vertrauen, daß irgendwo die jenseitige Küste angetroffen werden wird. Sie läßt den Sperling aus der Hand, und die Taube sitzt noch nicht einmal auf dem Dach. Sie will sich um jeden Preis einer Offenbarung bemächtigen, noch ehe eine Offenbarung sich ihrer bemächtigt hat. Daher das seltsame

Irrlichtelieren, das ästhetische Herumtappen, die krampfhafte Originalitätshascherei, die Sucht nach dem Ausgefallenen und Niedagewesenen, das Verlangen nach einander überbietenden Sensationen und die von ihm in Nahrung gesetzte kalt berechnende Stimmungsmache. Daher die künstliche Umnebelung, der Rückfall in jede Sorte von Mystik, das Hinundherpendeln zwischen überheizter Erotik und gehaltlosem Sprachrausch, die literarische Sektenbildung und vor allem das Schreckensregiment der Schlagworte, das bedrohliche Übergewicht der Theorie und Kritik über die Produktion. Aus einem derartigen heillosen Durcheinander können wir vielleicht zu einer Nervenkunst gelangen, die mit raffinierten Reizmitteln die müden und abgestumpften Sinne einer überfeinerten Minderheit zu galvanisieren versteht, aber schwerlich zu einer Kunst, die der Sehnsucht von Tausenden den Becher der Erquickung und Genesung reicht.

Soll diese Sehnsucht nicht getäuscht werden, so muß mit möglichster Beschleunigung an die Stelle der Negation, von der sie ausging, etwas positives treten, dem sie zustrebt; etwas, das stark und einleuchtend genug ist, um die zerstreuten und versprengten Truppen zur Sammlung zu rufen; etwas, das die Poesie mit dem Leben und das Leben mit der Poesie zu einer höheren Einheit verschmelzt, ähnlich wie der Glaube und wie der Traum. Und das kann, so deucht mir, nicht gut etwas anderes sein, als was ich zunächst mit dem allgemeinen Wort »Festlichkeit« bezeichnen will. Die Kunst als neue Kulturmacht muß festlich, muß feiertägig werden. Sie muß die Welt außer uns und in uns verzaubern, bis uns zu Mute wird wie Kindern in einer Kathedrale, wenn alle Glocken zu läuten beginnen; bis wir wie diese zugleich vor Freude jauchzen und vor Ehrfurcht die Hände falten. Sie muß durch die Vollbringung des höchsten und holdesten aller Wunder uns selbst wieder zu Kindern machen.

Wohlverstanden, eine solche festliche Kunst wäre nicht etwa Romantik, auch nicht Neu-Romantik; denn sie wäre dem Realismus zwar entwachsen, aber doch von ihm geschult, an ihm gereift. Nicht die mondbeglänzte Nacht würde sie über uns wölben, sondern den sonnigen Himmel eines wolkenlosen Tages; denn sie würde nicht dämmerig und verschwommen, sondern klar und plastisch sein. Auch ihr bestes Teil wäre, Menschen zu gestalten, nicht blutlose Schemen; nur daß diese Menschen, die im übrigen sich nicht von uns unterschieden, und denen ein Gott gegeben hätte zu sagen, was wir leiden und was uns freut, gleichsam von einem anderen Planeten

stammten, wo die Luft leichter und die Schwerkraft geringer ist. Nur daß diese Menschen uns den rechten Aufschluß über unser eigenes Wesen geben könnten, indem sie es gereinigt von den Zufallsschlacken der Zeit und des Raumes vor uns hinstellten. Nur daß diese Menschen uns in das heimatliche Paradies zurückführten, aus dem wir vertrieben sind, weil sie kein enges Milieu um sich herum hätten, sondern eine bis in die Unendlichkeit durchsichtige Atmosphäre. Einer solchen festlichen Kunst ist niemals bisher ein Dichter so nahe gekommen wie Shakespeare in seinen Lustspielen. Während die ganze klassische und nachklassische Tragödie auf seinen Schultern steht, haben seine Komödien, abgesehen von den schwächlichen Versuchen der Romantiker, die statt des Kerns nur die Schale aufgriffen, keine moderne Nachfolge gefunden.

Vielleicht hat man noch nie mit der wünschenswerten Schärfe den fundamentalen Gegensatz ins Auge gefaßt, der Shakespeares Lustspiele von seinen Trauerspielen scheidet. Es handelt sich dabei nicht nur um die natürliche Verschiedenheit beider Gattungen, sondern um einen völlig verschobenen Standpunkt des Dichters gegenüber der Welt. An einer merkwürdigen Stelle der Abhandlung über »Naive und sentimentalische Dichtung« sagt Schiller: »Es ist mehrmals darüber gestritten worden, welche von beiden, die Tragödie oder die Komödie, vor der andern den Rang verdiene. Wird damit bloß gefragt, welche von beiden das wichtigere Objekt behandle, so ist kein Zweifel, daß die erstere den Vorzug behauptet; will man aber wissen, welche von beiden das wichtigere Subjekt erfordere, so möchte der Ausspruch eher für die letztere ausfallen. — In der Tragödie geschieht schon durch den Gegenstand sehr viel, in der Komödie geschieht durch den Gegenstand nichts und alles durch den Dichter«. Wenn der Tragiker Schiller sich demnach hier gedrungen fühlt, die vom Lustspieldichter zu bewältigende Aufgabe für die höhere und weitere zu erklären, so tut er das wohl kaum ohne unmittelbaren Hinblick auf Shakespeare. Denn wer hätte überzeugender als er in seinen Lustspielen die Nichtigkeit des Gegenstandes und die Souveränität des Dichters zur Erscheinung gebracht! Während er in seinen Tragödien uns ein Bild der geschaffenen Welt vorrückt, tritt er in den Komödien selbst als Weltschöpfer auf, und er gibt dieser seiner Schöpfung eine innere Gesetzmäßigkeit, an die er sich ebenso streng bindet, wie dort an die natürlichen Gesetze. Darum steht er auch zu den Geschöpfen, die diese beiden Welten bevölkern, in einem durchaus entgegengesetzten Verhältnis.

Jedes seiner Trauerspiele hat einen Helden, der im Willenskonflikt handelnd und leidend, kämpfend und unterliegend seine Seele bis in ihre verborgensten Fasern bloßlegt. Er ist der Mittelpunkt, auf den sich alles Übrige bezieht; auch die anderen Personen empfangen ihr Licht von ihm, und in wie mannigfaltigen Strahlen sie es reflektieren mögen, sie haben als Trabanten nur eine mittelbare Bedeutung. Der Hauptcharakter und die ihn beherrschende und bewegende Leidenschaft drückt jedesmal dem Drama das besondere Gepräge, den unterscheidenden Stempel auf. Hätte nun Shakespeare dieses Prinzip der Menschendarstellung einfach in die Komödie übertragen wollen, so wäre er folgerichtig von der tragischen Leidenschaft zur komischen, von dem tragischen zum komischen Helden und damit zum Charakterlustspiel gelangt, wie es in seiner reinsten Ausbildung durch Molière verkörpert wird. Er hätte den Stolz des Coriolan, den Ehrgeiz des Macbeth, die Eifersucht des Othello, den Jähzorn des Lear, die Entschließungsfurcht des Hamlet nur in verkleinerter Dimension auf geringere Objekte gerichtet zu zeigen brauchen, um die ergiebigsten Komödiencharaktere zu gewinnen. Aber nichts lag ihm ferner als das. In seinen Komödien gibt es gar keine eigentliche Hauptperson, gar keine Mittelfigur von überragendem Interesse, gar keinen Helden. Wie wenig die Gattung des Charakterlustspiels seinem Wesen entsprach, dafür besitzen wir ja einen handgreiflichen Beweis. Ist es nicht bezeichnend, daß seine größte und am sorgfältigsten durchgeführte humoristische Gestalt, der Falstaff, gar nicht für ein Lustspiel konzipiert war, und daß der von einem fremden Willen ihm aufgenötigte Versuch, sie nachträglich zum Mittelpunkt eines solchen zu machen, so ziemlich mißlang?

Nein, in seinen Lustspielen hört er von Anfang an nicht einen Grundton, sondern einen Akkord. Er sieht nicht einen einzelnen Menschen den anderen übergeordnet; er sieht Gruppen; er sieht Verschlingungen; er sieht einen Reigen, etwas dem Tanze Verwandtes, das eben darum schon ein festliches Element in sich trägt. Keine dieser Figuren könnte wie die Helden der Trauerspiele losgelöst werden aus ihrem Kreis, ohne daß man ihr wie einer abgepflückten Blume den Lebensnerv durchschnitte. Jede lebt in der anderen und durch die andere; jede gibt der anderen ebenso viel Licht, wie sie von ihr empfängt. Sie sind gesellig im edelsten Sinn, untrennbare Glieder eines Organismus, alle von ihm ernährt, alle ihm auf ihre Weise dienend. Ist das wohl noch die gleiche Welt, in der wir die Menschen der Tragödien, jeden für sich, begehren und ringen sehen?

Oder ist sie auch nur ihr komplementäres Gegenstück, die Kehrseite ihres ewigen Doppelantlitzes? Dazu müßte sie komisch sein, und das eben ist sie nicht. Sondern sie ist weniger und mehr als das: sie ist heiter.

Shakespeare entrollt also hier vor uns mit Vorsatz und Bedacht eine von Grund aus andere Welt als jene reale, der er im Trauerspiel den Spiegel vorhält, um der Tugend ihre eigenen Zügen, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen. Seine Lustspiele sind kein Spiegel im Sinn eines getreuen Reflexbildes; sie sind auch kein Hohlspiegel, der menschliche Schwächen satirisch übertrieben darstellt; sie sind ein Wunderspiegel, der, um wieder mit seinen Worten zu sprechen, dem luftigen Nichts festen Wohnsitz gibt. Ebenso gewiß, wie der Tragödiendichter Shakespeare Realist sein will, hat der Lustspieldichter den Willen, es nicht zu sein. Ja, er tut schon äußerlich alles, was er vermag, um die Anwendung der aus der Realität uns anhaftenden Vorstellungen zu erschweren, unsere Einbildungskraft zu gänzlichen Voraussetzungslosigkeit zu zwingen. Darum zunächst eine durchgängige Unbestimmtheit des «Wohnsitzes» in Bezug auf Ort und Zeit, ein Schauplatz, dessen willkürliche Bezeichnung uns entweder von vornherein verwehrt, ihn zu fixieren, oder bei solchem pedantischen Bemühen uns an der Nase herumführt. Sollte es wirklich nur ein Zufall sein, daß die Anachronismen und geographischen Unmöglichkeiten, die eine schulmeisterliche Kritik dem Dichter einfach als Schnitzer angekreidet hat, in den Trauerspielen verschwindend selten vorkommen, während sie in den Lustspielen geradezu wimmeln? Warum vermengt er beispielsweise im «Cymbeline», dessen Handlung den Kaiser Augustus als Zeitgenossen fingiert, römische und mittelalterliche, heidnische und christliche Zustände, während in den früher verfaßten Römertragödien ihm nichts dergleichen unterläuft? Hatte er etwa seine dort bewährten Kenntnisse so plötzlich bis auf die Anfangsgründe vergessen? Wie hat man sich nicht den Kopf zerbrochen, ihn zu entschuldigen, weil er im «Wintermärchen» Böhmen ans Meer verlegt! Ich glaube, er lacht seine Verteidiger aus! Ich traue ihm zu, daß er ebensogut wie sie gewußt hat, daß Böhmen im Binnenlande liegt, und daß man von Verona nach Mailand nicht wie seine beiden Edelleute zur See fährt. Und wenn er solch profundes Wissen hier verleugnete, so geschah es, wie mir scheinen will, in wohlüberlegter Absicht. Er wollte damit andeuten, daß dieses Verona und dieses Böhmen überhaupt nicht

auf der Landkarte zu suchen sind. Er wollte andeuten, daß, um dorthin zu gelangen, ebenso wie nach dem Illyrien des Orsino, dem Walde der Rosalinde und der Insel des Prospero, man keinem anderen Wegweiser folgen darf als dem der Poesie.

Aus dem gleichen Grunde schürzt er auch den Knoten der Fabel nur aus Spinnenfäden, die sofort zerreißen, wenn eine plumpe Hand die Haltbarkeit rechtschaffenen Zwirns ihnen zumuten will. Er bevorzugt von allen Prämissen die unwahrscheinlichste, von allen Intriguen die durchsichtigste; denn was liegt daran, durch welche Kraft ein leichtes Boot vom Ufer fortgestoßen wird, sofern es uns nur lieblich auf den Wellen schaukelt? Er läßt geflissentlich Ähnlichkeiten, Verkleidungen, Masken eine wichtige Rolle spielen, um das gemeinhin Wichtige dadurch in den Schatten zu rücken. Kurzum, indem er mit scheinbar unbegrenzter Willkür von den Geschehnissen jeden groben Erdenrest abstreift, nimmt er ihn auch von uns. Was hier geschieht, und ob es so geschieht oder anders, das ist genau genommen gleichgültig. Denn nichts, was geschieht, ist Schicksal; nichts ist harte Notwendigkeit. Wir sehen die Vorgänge wie durch einen silbernen Schleier, der alles Glück mit einem überirdischen Nimbus umwebt und alles Leid zu sanfter Wehmut lindert. Auf den ersten Blick stimmt nichts, gar nichts mehr mit dem wirklichen Leben überein; beim zweiten und dritten Blick aber erkennen wir, daß dieses Leben wirklicher ist als die Wirklichkeit.

Erst so nämlich kann das Menschliche, auf das auch hier dem Dichter es einzig und allein ankommt, als Phänomen in einer Lauterkeit hervortreten, von der es in der Realität weit entfernt ist. Hier hat es den ganzen Ballast abgeworfen, mit dem sie es beschwert und verbarrikadiert. Die örtliche und zeitliche Bedingtheit, die Einschnürung durch Beruf und Amt, die Sorge um den nächsten Tag, die tausend Kleinlichkeiten sozialer und wirtschaftlicher Abhängigkeit sind von ihm gewichen. Die Kultur kehrt, ohne sich aufzugeben, zur Natur zurück, und aus beiden entsteht ein höheres Drittes: Jene wird von dieser verjüngt, diese von jener vergeistigt. Die Menschen in Shakespeares Lustspielen treten uns als das entgegen, was wir sind und nicht sein dürfen. Jede schöne Menschlichkeit, die in uns ewig nur Keim zu bleiben verdammt ist, sehen wir in ihnen zur üppigsten Blüte entfaltet. Sie führen die rein geistige Existenz, deren wir nur in unseren besten, erlesensten Stunden teilhaft werden; darum fühlt das Beste in uns sich mit ihnen identisch. Ihr Geist hat die Materie überwunden, die den unseren in Banden hält; darum

istGeistvollsein ihre unmittelbarste und unentbehrlichste Lebensfunkt darum können sie mit ihrem Geiste spielen, wie man mit Bällen sp Und wer könnte sich ein Spiel denken, das festlicher ist als die

Um das festlich heitere Spiel fließt eine festlich heitere I Es ist die Luft des idealen Südens, wie das Heimweh des Nordlän ihn erträumt. «Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht.» hat die Dichtkunst der südeuropäischen Völker etwas so Südli geschaffen wie in seinem «Sommernachtstraum» und in «Was ihr w die Phantasie des Hellsehers aus dem hyperboräischen Nebell Mag der Narr in sonnengetränktem Übermut singen: «Der Re der regnet jeglichen Tag», wir wissen, daß sein Lied närrisch wir spüren, daß die verschwenderische Laune dieser frei atmen Geschöpfe nur die leuchtenden Farben zurücksprüht, in die glückliche Zone sie taucht. Im Freien, nicht hinter Mauern sind zu Haus, und wie sie miteinander verwoben sind, so bilden sie a eine unlösliche Einheit mit der umgebenden Natur. Ja, diese nicht nur freundliches Element und stumme Zeugin sein; sie nin selber an dem festlichen Reigen teil, indem sie sich vermenschli

Da bereits die Menschen aus ätherischem Stoff geformt s so können die leibhaftig gewordenen Elementarkräfte sich unter mischen, ohne daß wir über das Wunder uns wundern. Durch die genannten Mittel hat der Dichter uns der materiellen Wirkl keit so vollkommen entzogen, daß wir vielmehr sie unwahrschein fänden, wenn sie ihr nüchternes Gesicht von ungefähr dazwisc steckte. Wem kommt auch nur von fern der Gedanke an my logische Abstraktionen, an blutarme Symbole oder frostige Allego wenn das mutwillige, lebenstrotzende Elfengesindel des Sommernac traums sich vor ihm tummelt; wenn im «Sturm» die übermen liche und die untermenschliche Natur sich in zwei ganz indiv ellen Gestalten personifiziert? Nein, in uns dämmert etwas en wie die Erinnerung an ein früheres, ursprünglicheres Dasein; an Urwelt, die wir verlassen und verloren haben, und die nun über Kluft von Äonen hinweg ihre zärtlichen Mutterarme nach uns streckt. Vor ihr, die der Dichter aus dem Nichts der Vergessen heraufbeschworen, ist unsere Welt zum Nichts geworden. Er hat wieder zu Kindern werden lassen, indem er uns mit der Kindheit Lebendigen verknüpfte, und in das dunkelste Geheimnis unserer B fällt unverhofft ein goldener Lichtstreif aus der Sonne des Märch

Das Märchen! Warum ist es der Ausgangspunkt aller Po und zugleich ihre Vollendung? Warum hat es jedem Alter

Menschen und jedem Menschenalter gleich bedeutsame Heilsbotschaft zu künden? Weil es uns von dem schwersten Erbübel erlöst, dem Zwiespalt zwischen der Unfreiheit des Willens, in der die eiserne Kette von Ursache und Wirkung uns lebenslänglich gefangen hält, und der Freiheit des Willens, die wir mit so unbeirrbarer Sicherheit als die tiefste Wurzel unseres Wesens erkennen. Das Märchen hebt diesen tragischen Zwiespalt auf, indem es die Willensfreiheit auch gegen den Zwang der Kausalität durchsetzt, und hat somit die Macht, die reine Idee unseres Seins, von der uns die Metaphysik nur den Begriff bietet, in Anschauung umzuwandeln. Das wahre Märchen verhält sich daher zur Erfahrung nicht phantastisch, sondern transzendental. Es zu fassen, zu bemeistern war das Ziel, das schon dem jugendlchen Shakespeare lockend vorschwebte, als er sein erstes Lustspiel schrieb, und dem er während der ganzen Frist seines Schaffens Schritt für Schritt näher zu rücken bemüht war. In je höhere Sphären er dieses Ziel verfolgt, desto mehr scheint ihm, daß es alle andern Ziele einschließt. So wird es am Ende das einzige, von dem seine Dichtung noch magnetisch angezogen wird. Festliche Kunst bedeutet ihm Märchenkunst, und in dem festlichsten aller Märchen läßt er sein Lebenswerk ausklingen; das ist für ihn »der Weisheit letzter Schluß«. Für ihn, aber nicht für Jene, die nach ihm kamen. Denn, wie schon gesagt, so bestimmend er die Weiterentwicklung der Tragödie beherrscht hat, auf die Weiterentwicklung der Komödie hat er keinen irgendwie erheblichen Einfluß geübt. Die Insel des Prospero ist auch in der Weltliteratur eine Insel geblieben.

An ihr vorbeisegelnd lenkte das Lustspiel im großen und ganzen in den Kurs wieder ein, den bereits das klassische Altertum ihm vorgezeichnet hatte. Ihm wurde das für Shakespeare Wesenlose wieder zum Wesentlichen: die örtliche und zeitliche Bestimmtheit, die Sittenschilderung, die Kleinmalerei nach dem Modell. Es ging darauf aus, seinen jeweiligen Zeitgenossen den Spiegel vorzuhalten, und zeigte ihnen darin möglichst getreu nicht nur den Abdruck ihrer Gestalt, sondern auch ihres Kostüms. Rechtfertigte es bei Shakespeare seine Gattungsbezeichnung durch die Lust, die es darstellte und wachrief, die Lust am Dasein, an der Urgesundheit Leibes und der Seele, so strebte es nun nach aktiver und passiver Lustigkeit, strebte den Zuschauer zu erlustigen, indem es sich über dessen Herrn Nachbar lustig machte. An die Stelle der Dionysischen Heiterkeit trat wieder die satirische Komik, an die Stelle einer autonomen Welt die bürgerlich geregelte des Staates und der Familie,

an die Stelle des freien Himmels der Salon und die Stube. Auf dieser Basis erwuchs das Intriguenlustspiel der Spanier, sowie das Charakterlustspiel, das in Molière seinen einzigen Klassiker fand; und aus beiden zusammen, bald an das eine, bald an das andere stärker angelehnt, bildete sich die moderne Gesellschaftskomödie der romanischen Völker aus. Wohlbemerkt, der romanischen. Aus dem deutschen Boden konnte sie nicht sprießen, weil es eine einheitliche Gesellschaft mit gemeinsamen Sitten, Anschauungen und Umgangsformen, wie dort, in Deutschland überhaupt nicht gab, ja, auch heute noch nicht gibt; weil deutsche Art immer nur im Individuellen und nicht im Typischen sich getroffen fühlt. Darum blieb uns diese Gattung, wie oft und in wie verschiedenen Spielarten man sie auch bei uns eingeführt hat, stets nur eine fremde Gartenpflanze, die man mit solchem Eifer wohl nur pflegte, weil auf unseren Fluren keine einheimische Blume sich erschloß, um sie zu ersetzen. Denn noch immer haben wir nicht das Recht, trotz vereinzelten Meisterwerken der Vergangenheit und hoffnungsvollen Anläufen der Gegenwart, von einem deutschen Lustspiel zu sprechen. Und so erhebt sich hier die engere Frage, ob der Germane Shakespeare nicht vielleicht berufen sein sollte, dieselbe Wohltat, die er vormals unserer Tragödie erwies, auch unserem Lustspiel zu erweisen, dadurch, daß er es endgültig aus der Abhängigkeit vom Romanentum befreit. Womit sich die umfassendere Frage verknüpft, ob er uns nicht mit diesem literarischen Dienst zugleich den kulturellen leisten würde, unser Geistesleben zur Erlösung von seinen Alterserscheinungen in einen Jungbrunnen zu tauchen. Wir können ihn also noch einmal neu entdecken; ja, ich glaube, wir müssen es.

Ich will aber nur gleich dem Mißverständnis vorbeugen, als wollte ich damit etwa empfehlen, ihn nachzuahmen. Nichts wäre verkehrter, nichts verderblicher als das. Auch seine ersten deutschen Entdecker haben sich davor wohl gehütet. Ein Meister, der seine Jünger, statt sie ebenso frei zu machen, wie er selber ist, am Gängelbande führt, führt sie in die Irre. Shakespeare war und ist in dieser Hinsicht besonders gefährlich, weil sein ausgeprägt persönlicher Stil Sprachvirtuosen immer wieder zu äußerlicher Nachbildung verlockt und sie infolgedessen verhindert, ihres persönlichen Stiles habhaft zu werden. Die Nachahmer eines großen Künstlers verfehlen durch die Nachahmung eben das, was allein seine Größe bedingt: seine Urwüchsigkeit. Shakespearisieren heißt daher sich von Shakespeare entfernen.

Auch dürfen seine Führerdienste nicht darin bestehen, daß wir die in seinen Lustspielen uns überlieferte Kunstform als etwas Abgeschlossenes betrachten, wie ein Gebäude, an dessen Mauern wir nicht rühren, wenngleich wir seine Einrichtung nach unserem Sinn verändern. Nein, diese Form ist wie jede andere der Umbildung und Fortbildung fähig, und sogar wer sie bis aufs Fundament abtragen wollte, um auf demselben Fleck ein Bauwerk selbständigen modernen Stiles aufzurichten, der würde dabei das Unverlierbare, von dem ich spreche, nicht antasten. Denn dieses ruht nicht in der Form, sondern im Kern. Shakespeares festliche Märchenkunst kann dem steuerlos herumgetriebenen Schiff unserer heutigen Dichtung nur dann den Hafen zeigen, wenn sie einem werdenden Geschlecht die Voraussetzungen einzuimpfen vermag, aus denen sie selbst entsprang. Das heißt, jenes freie und lautere Menschentum, das der Dichter dort in solcher Herrlichkeit nur gestalten konnte, weil er es in sich trug, muß zurückerkämpft werden; es muß erst die Wiedergeburt erleben, die dem Zeitalter der Renaissance nicht nur den Namen, sondern auch die von uns beneidete Gesundheit, die von uns bestaunte Produktivität geschenkt hat.

Will man uns ernstlich einreden, es sei nur die neugewonnene Bildung gewesen, der die Renaissance ihre beispiellose Lebenskraft verdankte? Im Gegenteil, ihr Jungbrunnen war nicht so sehr die Erschließung der antiken Kultur, als die Abschüttelung der mittelalterlichen. Jene gab nur das Signal zu einem Aufstand, in dessen Verlauf die Menschen das Gut wiederfanden, das sie anderthalb Jahrtausende entbehrt hatten, und auf dem nach Goethes Ausspruch das höchste Glück der Erdenkinder beruht: die Persönlichkeit. Und wer will leugnen, daß dieses Gut wieder einmal hart bedroht ist? Nicht etwa, wie im Mittelalter, durch Autorität und Dogma; sondern gerade durch die allgemeine und gleichmäßige Aufgeklärtheit. Der mächtige Fortschritt der Kultur hat, je mehr er die Masse hob, es dem Einzelnen um so schwerer gemacht, sich aus der Masse herauszuheben. Auch die Erziehung ist ein Massenartikel geworden, dessen nivellierende Gleichförmigkeit uns bereits zurechtgestutzt hat, lange bevor wir anfangen, es zu bemerken oder gar zu bedauern. Von der Überfülle des Lernstoffs wird wie von einer Wucherpflanze der eigenwüchsige Stamm vollständig umflochten und zugedeckt. Unser Wissen, unser Denken, meist sogar unser Fühlen kommt aus zweiter Hand, und beim ersten unangeleiteten Blick, den wir auf die Dinge richten, müssen wir begründetermaßen zweifeln, ob wir sie mit unseren Augen

sehen oder mit andern. Aber Wenigen gelangt dieser Zweifel zu hellen Bewußtsein, und die Allerwenigsten treibt er an, die Sonderun des eigenen Besitzes vom angeeigneten zu versuchen. Nur einer u gewöhnlich starken Individualität wird der Versuch glücken, nachde sie ein gutes Teil Kraft, das sonst hervorbringend hätte wirken könne auf diese unproduktive Herkulesarbeit verwandt hat. Und nicht einm die gewaltigste Veranlagung wird gegen eine solche von Kindhe auf erlittene Transfusion sich gänzlich immun verhalten. Auch i wird die angeborene Farbe der Empfindung, ähnlich wie dem Haml die der Entschließung, von des Gedankens Blässe angekränkelt, no obendrein des fremden Gedankens, der sämtlichen fremden Gedanke die je zuvor gedacht worden sind.

Man wird einwenden, daß Veranlagungen von solchem Ran ohnehin nur als seltene Ausnahme-Erscheinungen auftreten, und da die öffentliche Erziehung auf sie nicht Rücksicht nehmen kann, wen sie ihrer Hauptaufgabe entsprechen will, aus der überwältigende Majorität der Durchschnittsmenschen tüchtige und brauchbare Staat bürger zu formen. Gewiß! Und man muß meiner Meinung na sogar noch weitergehen; man muß Jedem, auch dem Niedrigstg borenen, ein Naturrecht auf Ermöglichung der Teilnahme an d geistigen Habe seines Volkes zubilligen. Aber man soll anderersei nicht verkennen, daß ein Gemeinwesen zwar von den Tüchtigen b stellt, jedoch nur von den Hervorragenden gefördert wird; daß also ei Kultur, die der ungewöhnlichen Begabung die Flügel bindet, si selbst zum Stillstand verurteilt. Auf keinen Fall wird sie jema eine volle Kunstblüte zeitigen können. Denn die Persönlichkeit i für den Künstler nicht nur ein Glück; sie ist das, was ganz au schließlich ihn zum Künstler macht. Ob er sie zu entfalten, s durchzusetzen, sie vor jeder Trübung, vor jeder Schwächung zu b hüten vermag, das allein entscheidet über seine Bedeutung.

Nur ein papierenes Zeitalter konnte daher auf den Einfall g raten, zur Erklärung von Shakespeares künstlerischen Leistung seinen Schulsack zu durchstöbern. Nur ein solches Zeitalter konn den methodischen Wahnsinn des Baconismus aushecken, der zu sein Widerlegung wahrlich nicht der historischen Urkunden bedürft Dem Schauspieler Shakespeare will man es nicht zutrauen, daß ein dichterisches Genie war, weil er nicht genug gelernt hat. Gera umgekehrt behaupte ich, daß dem Genie kein größeres Heil wide fahren kann, als wenn es der regelmäßigen Schulbildung entrinn als wenn es die Kenntnisse, die ihm not tun, nicht eingetrichte

erhielt, bevor es sie innerlich ergreifen und verwerten konnte, sondern als Autodidakt erst an dem Punkte seines Weges auf sie stößt, wo sie ihm unmittelbar förderlich werden. Betrachtet man es wirklich als ein so unglaubwürdiges Kunststück, daß ein intuitiver Geist, der die ungeschriebenen Lettern des Menschenherzens mühelos entziffert, jede für seinen jeweiligen Zweck wichtige Tatsache zu erwerben versteht, die man schwarz auf weiß in Büchern findet? Daß er somit leistet, was jeder aufgeweckte Kopf bei einiger Ausdauer ihm nachmachen kann, da doch erst mit der Aufsaugung des unorganischen Rohstoffes durch den Organismus des keimenden Werkes der geheimnisvolle künstlerische Geburtsakt beginnt? Oder nennt man es gar Gelehrsamkeit, wenn ein auf dem Lande Aufgewachsener das Leben der Natur bis ins Kleinste und Feinste mit der Schärfe seiner unverbildeten Sinne belauscht hat? Shakespeare läßt im «Cymbeline» den Bellarius in Hinsicht auf die in der Wildnis großgezogenen Prinzen ausrufen:

Es ist wundervoll,
Wie unsichtbar Instinkt in ihnen bildet
Königsgesinnung ohne Unterricht.

Bei den Prinzen aus Genieland verhält es sich wohl kaum anders. Der Instinkt bildet nicht nur ihre Gesinnung, sondern auch ihre Sinne und vermittelt ihnen durch diese hindurch eine Weisheit, von der die Schulweisheit sich nichts träumen läßt. Denn alles Wissen, das wir nur passiv in uns aufgenommen haben, das nur in unserem Gedächtnis und nicht in unserer Anschauung wohnt, ist tot und darum ewig unfruchtbar. Lebendig und lebenzeugend hingegen ist nur jenes Wissen, das wir aus individuellem Bedürfnis heraus aktiv erobern. Welcher Gymnasialabiturient müßte nicht zunächst sein ganzes Prüfungspensum verleugnen und vergessen, sobald er lehrend, forschend oder gestaltend sich der Antike wahrhaft bemächtigen will? Oder sollen wir annehmen, dem Vater Homer wäre seine Darstellung des trojanischen Krieges besser gelungen, wenn er zuvor klassische Philologie studiert hätte? Und Goethe, das gebildetste Genie, das je gelebt hat? Auch er sah die Fallstricke, die eine Zeit allgemeiner literarischer Bildung dem Künstler legt, als er zu Eckermann das bezeichnende Wort sprach: «Jenes ungestörte, unschuldige, nachtwandlerische Schaffen, wodurch allein etwas Großes gedeihen kann, ist gar nicht mehr möglich.» Auch er hat mit Faust geseufzt, daß dem Herrlichsten, was auch der Geist empfangen, sich immer fremd und fremder Stoff andrängt. Auch er, der ein Dichter und ein Gelehrter zugleich war, hat durch den akademischen Zug seiner späteren

Werke Zeugnis dafür abgelegt, daß selbst eine so ungeheure Naturkraft wie die seinige durch die Belastung mit einem enzyklopädischen Schatz von Kenntnissen eher verliert als gewinnt.

Ich habe wohl nicht den Verdacht zu befürchten, daß ich den Rückfall in die Barbarei befürworten und der Ignoranz eine Triumphpforte errichten will. Ich halte es nur für eine dringliche Sorge, in einer Periode von überwiegender Verstandesbildung der Verkümmerung eben jenes Instinktes vorzubeugen, ohne den nichts Echtes und nichts Dauerverheißendes in der Welt entstehen kann. Das gilt keineswegs vom Künstler allein; es gilt von der Genialität im weitesten Sinn. Wer auf irgend einem Gebiete bahnbrechend wirken soll, als Forscher, als Denker oder Erfinder, als Heerführer oder Staatsmann, als kühner Unternehmer oder weitausblickender Kaufherr, für den reichen Intelligenz und Wissen nicht hin; sie helfen ihm nur, insoweit sie sein Naturell kontrollieren; sie lähmen ihn, sobald sie es unterjochen. Hier liegt für unser heutiges Geschlecht der unschätzbare Bildungswert Shakespeares als eines Genies, das mit so augenscheinlicher Ausschließlichkeit sich selbst gebildet hat. Er leitet uns an, auf die Natur zurückzugehen; aber nicht, wie der Naturalismus es verlangte, auf die Natur um uns, sondern auf die Natur in uns. Er ermutigt uns, das Unbewußte in ihr, weil es das einzig Schöpferische ist, gegen das Gewußte zu verteidigen. Er spornt uns, endlich wieder dem Naturell zum Siege zu verhelfen über den Intellekt, der Phantasie über die Reflexion, der Empfindung über die Anempfindung. Aus dem entnervenden Hirnluxus einer Großstadtkultur, die lediglich zum Schmuck ihrer Behausung mit unfruchtbarem Eklektizismus die Schaustücke aller Zeiten und Völker zusammenschleppt, lockt er uns in den grünen Wald seiner Märchen hinaus, damit wir den Gespielen, die wir dort antreffen, ähnlich werden. Er nimmt uns das Bleigewicht unserer Superklugheit von den Schultern und drückt uns den Hirtenstab der Naivetät in die Hand. In solcher Verkindlichung, in solcher neuen Menschwerdung verheißt er uns die Wiedergeburt, aus der allein das unschuldige und nachtwandlerische Schaffen einer zukünftigen Kunst ersprießen kann.

Es ist kaum nötig, noch einmal zu betonen, daß eine derartige Poesie sich vom Leben nicht abkehren wird; sie wird uns vielmehr seine ganze Tiefe erfassen und seinen ganzen Reichtum lieben lehren indem sie es dem Werktag entrückt. Sie wird es nicht als einen Traum vor uns zerflattern lassen; sie wird uns ihm gegenüberstellen wie einem Bild; nur nicht allzunah, damit wir nicht verhinder

werden, es zu überblicken. Heiter wie die Seelen, denen sie entstammt, wird sie das irdische Licht nicht durch ein künstliches verdrängen; aber gleich dem Kristall und dem fallenden Wasser wird sie es zerlegen in die bunten Farben des Regenbogens, Fausts Wort bekräftigend: «Am farbigen Abglanz haben wir das Leben.» Sie wird, kindlich wie sie ist, zu ihrem Genusse nichts weiter erheischen als ein Kindergemüt, und darum wird sie nicht in hochmütiger Absperrung sich nur an das kleine Häuflein der Kenner und Feinschmecker wenden; sondern sie wird wie die Kunst Shakespeares und wie alle Märchenkunst mit eindringlicher Beredsamkeit zum ganzen Volke sprechen. Ein großer Künstler unserer Zeit hat auf dem Pfade zu den elysischen Gefilden dieser Neu-Renaissance allen anderen den Vorsprung abgewonnen. Deshalb waltet zwischen seiner Welt und der Welt in Shakespeares Lustspielen eine merkwürdige Wesensverwandtschaft. Er war aber kein Dichter; er war ein Maler, mit Namen Arnold Böcklin.

So erscheint uns denn Shakespeare selbst wie ein zaubergebietender Prospero, berufen, mit Hilfe der ihm dienenden Naturgeister den nüchternen Verstand, der sich unrechtmäßig die Alleinherrschaft angemaßt hat und dennoch mit all seiner trügerischen Macht zuguterletzt Schiffbruch erleidet, an das bergende Gestade der Kunst zu retten und den feindlichen Gegensatz zwischen Phantasie und Wirklichkeit, der die ältere Generation zerklüftete, durch einen Liebesbund beider in der jüngeren wieder auszugleichen. An seiner Gesundheit hoffen wir zu gesunden, und in dieser Hoffnung könnten wir nur bestärkt werden, wenn wir die geschworenen Widersacher des Lichtes und der Schönheit in begreiflicher Furcht geschäftig sähen, ihm den Zaubermantel von den Schultern zu reißen. Mit herbem Schmerz aber muß es uns erfüllen, daß der gehässigste Angriff, der jemals gegen ihn gerichtet worden, aus dem eigenen Lager kommt; daß ein Mann, der selbst ein großer Dichter ist oder wenigstens war, am Ende seiner glorreichen literarischen Laufbahn den hellsten Leitstern am Himmel der Poesie auszulöschen sich unterfängt. Dem traurigen Ruhm eines Herostrat pflegt ja sonst nur nachzujagen, wer keinen anderen erlangen kann, und die Nichtbeachtung ist in solchem Fall die beste Abwehr. Aber ein Name, vor dem wir uns in Bewunderung und Ehrerbietung zu verneigen gewohnt waren, läßt diese stumme Taktik nicht zu. Wir müssen es uns versagen, an der vor kurzem erschienenen Schmähschrift stillschweigend vorüberzugehen, deren Verfasser Leo Tolstoi heißt; wir dürfen dem peinlichen Schauspiel nicht ausweichen, das der Nestor des europäischen Schrifttums, ab-

trünnig seiner künstlerischen Vergangenheit uns darbietet: der Ve wandlung eines führenden Geistes in einen beschränkten, verbissene kunst- und lebensfeindlichen Zeloten. Ein Blick in dieses b trübende menschliche Dokument gibt uns allerdings die Beruhigun daß es lediglich seinem Autor schaden kann. Denn wer so das Kir mit dem Bade ausschüttet, der stellt sich unfreiwillig in den Dien der Sache, die er befehdet. Für Tolstoi ist der dreihundertjähri Ruhm Shakespeares nichts weiter als eine Massensuggestion, m deren unheilvollen Wirkungen ein für allemal gründlich aufgeräun werden muß. Er findet, um nur ein paar Kraftstellen anzuführe daß Shakespeare — ich zitiere wörtlich — «nicht als Genie, ja nicl einmal als Durchschnittsschriftsteller anerkannt werden kann»; «da er kein Künstler war und seine Werke nicht künstlerische Produktione genannt werden können»; er versteigt sich zu der Behauptung, d Tendenzen dieser Werke seien «von niedrigster, unsittlichster Art. Und aus welchem Grunde verdienen sie in seinen Augen ein so ui erbittliches Strafgericht? Weil sie keinen religiösen Inhalt habe Eben deshalb verwirft er ausdrücklich als gewogen und zu leic befunden die gesamte neuere dramatische Literatur, Goethe, Schille Victor Hugo, Puschkin, ja seine eigenen Stücke mit inbegriffen, ur gelangt zu dem Schlußergebnis — ich zitiere wieder wörtlich - «daß ein Drama ohne religiöses Grundelement nicht die bedeuten und gute Sache ist, für die sie gehalten wird, sondern die trivials und verachtungswerteste, die es gibt.»

Nun denn, ich meine, mit diesem Rüstzeug aus dem finsterst Winkel des Puritanismus mutet Tolstoi dem Begriff der Religiosit eine enge und engherzige Einschnürung zu, die nicht nur Freigeist empört, sondern sogar bei den strenggläubigen Anhängern der g offenbarten Religion energischen Protest herausfordern muß. Au der Frömmste hat auf Erden keine frommere Pflicht, als die u sichtbare Gottheit in ihrem sichtbaren Werke zu lieben, und wei die Kunst in dieser Liebe ihn bestärkt, so tut sie Gottesdienst. Daru ist für uns Andere die Poesie Shakespeares im höchsten Sin religiös; darum können wir ohne Blasphemie das Bibelwort auf i anwenden: «Er predigte gewaltig und nicht wie die Schriftgelehrten Wohl dem Geschlecht, das in der von ihm verkündeten Diessei Religion das Göttliche aufzufinden weiß! Sie lehrt uns die Anda vor der Fülle der Schöpfung in uns und außer uns; sie lehrt u den Glauben an das Leben.

The Tide Taryeth No Man.

Ein Moralspiel aus Shakespeares Jugendzeit.

Herausgegeben von

Ernst Rühl.

1. Grundgedanken der Moralität. 2. Inhaltsangabe. 3. Vorstufen für Handlung und Personen. 4. Greediness, Satire gegen Wucherer. 5. Christianity. 6. Anspielungen. 7. Der Vice. 8. Entstehungszeit, Entstehungsort, Verfasser. 9. Rollenverteilung, Requisiten. 10. Metrik. 11. Frühere Veröffentlichung.

1. Wie der Verfasser der vorliegenden Moralität in dem Prolog (1—56) ausführt, will er das verwerfliche Treiben einiger Personen bloßstellen, die das ganze Land in einen schlechten Ruf bringen und es zu Grunde richten. Geldgierige Wucherer sind es, die die Armen ausbeuten und sich die Verlegenheiten der Vornehmen zu Nutze machen, um ihnen die Schlinge um den Hals zu ziehen. Zur Rechtfertigung ihres schlimmen Treibens dient ihnen das Sprichwort: «the tide taryeth no man». Dieses Wort aber könnte und müßte besser angewandt werden. Man sollte Zeit und Gelegenheit benutzen, um für die Sünden dieses Lebens Vergebung zu erflehen, ehe es dazu zu spät ist. Innerhalb des Stückes wird das Sprichwort zur eigentlichen Losung des Vice, der damit freilich nicht nur die Wucherer, sondern auch noch verschiedene andere Personen bei ihrem lasterhaften Tun ermutigt und so großes Unheil anstiftet. Doch nimmt die Ausführung des im Prolog gegebenen Grundgedankens, die Darstellung und Bekämpfung der Wucherei, wie sie von Londoner Kaufleuten geübt wird, den größten Raum ein.

2. Die doppelte Deutung, die dem Sprichwort gegeben wird, legt eine Zweiteilung des Stückes nahe. In dem erstem Teile, der vorwiegend Typen aus dem wirklichen Leben, wenn auch unter alle-

gorischem Namen enthält, spielen der Wucherer Greediness und der Vice mit seinen Spießgesellen die Hauptrolle. In dem zweiten Teile dreht sich die Handlung um Christianity, der von Faithful Few aus der Gewalt jener bösen Mächte befreit wird. Bestrafung oder Reue der Sünder läßt hier neben der Satire auch die moralische Nutzanwendung stark hervortreten.

Eine kurze Inhaltsangabe möge den Überblick erleichtern. Der erste Teil wird eingeleitet durch einen Monolog des Vice Courage, in dem dieser alle seine Gesinnungsgenossen in sein Schiff einlädt, das mit günstiger Flut geradeswegs zur Hölle fahre (57—158). Weiterhin spielt sich Courage seinen drei Spießgesellen, Hurting Help, Feigned Furtherance und Painted Profit, gegenüber als Herr und Meister auf (159—316). Auch bei Greediness, der nach diesen untergeordneten Personen auftritt, gelingt es ihm, seinen Einfluß geltend zu machen. Der Wucherer ist von Gewissensbissen geplagt, Courage zerstreut sie und bestärkt ihn bei seinem habgierigen Treiben (341—421). Die wirkliche Schilderung sozialer Mißstände hebt an mit dem Auftreten von No good Neighbourhood, dem sich Hurting Help und Feigned Furtherance zugesellen (428—563). No good Neighbourhood will den Pachthof seines Nachbarn an sich bringen, indem er Greediness, dem Besitzer, eine höhere Miete zahlt als der alte, tüchtige Pächter. Vice sichert ihm dabei seine Hilfe zu. Ein zweites Geschäft wird mit dem Auftreten des Courtier eingeleitet (588—697). Dieser hat kein Geld, will aber das kostspielige Leben bei Hofe nicht aufgeben. Courage zerstreut alle seine Bedenken, und von Hurting Help und Feigned Furtherance geleitet, begibt er sich zu Greediness, um von ihm Geld zu entleihen. Von Greediness erfahren wir dann, daß der alte Pächter aus seinem Besitz vertrieben wird. Er begibt sich rasch nach Hause, als er hört, welch neues Geschäft ihn dort erwartet (727—789). Zum erstenmale verläßt nun auch Courage die Bühne, der bisher mit seinen Monologen die Pausen zwischen dem Auftreten der einzelnen Personen ausgefüllt hat. Mit dem Erscheinen des alten Pächters wird ein ernsterer Ton angeschlagen und auf das Kommende verwiesen (794—835). Er beklagt sein trauriges Schicksal, nun ins Elend getrieben zu werden, er verwünscht den verderblichen Einfluß des Vice und seiner Helfershelfer und will sich aufmachen, Christianity zu suchen, der in Banden liegen oder tot und begraben sein muß. Courage, der von einer Schar seiner Schüler zurückkehrt, wird darauf als Verderber der Jugend gezeigt. Er bestärkt das Mädchen Wilful Wanton in ihrem Vorhaben, ihrer Mutter ungehorsam zu sein und

ch den Männern an den Hals zu werfen (836—951). Von den ei Helfershelfern des Vice erfahren wir dann, wie der Courtier trogen worden und in Wirklichkeit kaum dreiviertel der Summe halten hat, die er entliehen (968—1081). Der Höfling selbst, der ch dann bitter beklagt, wird noch obendrein von Courage zum besten halten (1082—1134). Greediness' Habgier, durch alle diese Erfolge steigert, erreicht nun ihren Höhepunkt: er eilt nach St. Paul's, um ort neue Geschäfte abzuschließen, oder um einen alten Schuldner festehmen zu lassen. Als er fort ist, verlangt Courage von seinen Spießsellen Anteil an der Beute und zwingt die Zögernden mit Gewalt, inem Verlangen nachzukommen (1139—1220). Inzwischen hat Jantonness in dem jugendlichen Verschwender Wastefulness den atten nach ihrem Herzen gefunden, der sich freut, Hab und Gut it seiner jungen Frau durchbringen zu können (1221—1392). Den eschluß des ersten Teiles macht eine ernste Szene, wo ein sich tterlich beklagender Schuldner des Greediness von einem Polizeidiener ch dem Schuldgefängnis abgeführt wird (1393—1439).

Mit dem Auftreten von Christianity wird der Sieg der guten emente der Bürgerschaft eingeleitet. Courage verliert seine leitende ellung. Faithful Few, der Vertreter der tüchtigen, frommen Bürgeraft, ersetzt ihn. Christianity beklagt zunächst sein trauriges Loos. ist gezwungen, seine Waffen, Schwert und Schild, im Dienste ltlicher Zwecke, im Dienste des Reichtums zu führen (1440—1467). ithful Few verspricht ihm, mit Gottes Beistand Abhilfe zu schaffen 168—1520). Greediness erzählt Courage seinen neuesten Schurkeneich; keine Gewissensbedenken bedrücken ihn mehr, er setzt sich cht über die Worte des Predigers, den er in St. Paul's gehört, iweg. Auch Faithful Few macht ihm vergebens ernste Vorstellungen 521—1620). Christianity beklagt die Verblendung des Greediness d bittet dann Faithful Few, ihn endlich aus seiner traurigen Lage erlösen (1621—1636). Faithful Few findet zuvor noch Gelegenheit, n jungen Wastefulness, der all sein Hab und Gut durchgebracht t und nun in Verzweiflung Hand an sich legen will, in aufrichtiger ue auf den rechten Weg zu weisen (1660—1709). Courage berichtet inend, daß nunmehr Dispair sich des Wucherers bemächtigt hat, r sich das Leben genommen (1712—1775). Inzwischen hat Faithful w Authority herbeigeholt, und obgleich sich Courage anfangs sehr schuldig stellt und sich dann schließlich auch zur Wehr setzt, wird mit Unterstützung von Correction zum Galgen abgeführt (1776 1827). Faithful Few freut sich, daß Authority ihm zur Seite

gestanden, und als dann Christianity zurückkommt, geben sie ihm vereint den rechten Gebrauch seiner Waffen wieder, deren Aufschriften nun Faith und God's Word lauten. Niemand soll in Zukunft mehr Christianity Gewalt antun dürfen.

3. «The Tide Taryeth no Man» gehört zu den durch die Kämpfe der Reformation in Aufschwung gebrachten Moralitäten mit politisch-wirtschaftlicher Tendenz, deren Vorbild Lindsay in seiner «Satire von den drei Ständen» geschaffen hat.[1]) Die spätere Entstehungszeit dieses Stückes jedoch, die veränderten politischen und sozialen Zustände bringen es mit sich, daß die ursprünglichen Linien des Vorbildes stark verwischt sind. Die Satire richtet sich nicht mehr gegen den Allgemeinzustand eines großen Reiches, sondern gegen einzelne Mißbräuche, die unter der Bürgerschaft von London getrieben werden, und jemehr sich so der Gesichtskreis verengert, destomehr nähert sich die Darstellung dem wirklichen Leben, aus dem sie ihren Stoff schöpft. Trotzdem jedoch treten die überlieferten Formen der älteren Moralitäten sowohl in der Handlung als auch in der Darstellung der handelnden Personen noch deutlich genug zu Tage, und neben dem Einfluß der Dreistände-Satire Lindsays machen sich Einwirkungen jenes älteren Moralitätentypus geltend, wo es sich wie etwa in «Mankind» um Vorführung des leichtfertigen Lebens, um Verzweiflung, Reue und Bekehrung eines Sünders handelt.[2]) Auch die jüngeren Schulstücke, die, wie «Nice Wanton», das leichtsinnige Leben irregeleiteter Jünglinge und Mädchen darstellen, hat die Charakteristik einzelner Figuren beeinflußt.

In der Handlung verrät sich der Einfluß Lindsays zunächst darin, daß Christianity hier, ähnlich wie Rex Humanitas in der «Satire of the three Estates», in die Hand böser Mächte gegeben ist. Auch Respublica[3]), in der gleichnamigen, zu diesem Typus gehörigen Moralität teilt dieses Schicksal. Gemeinsam ist allen diesen Stücken, daß sich die Vices, wie sie auch heißen mögen, falscher Namen, wenn nicht gar einer Verkleidung bedienen, um ihre Zwecke zu erreichen. Wenn bei Lindsay der Pauper oder John Commonweale, in Respublica People bittere Klage über Bedrückung durch die Mächtigen oder Reichen führt, so entsprechen dem die Reden des

[1]) Vgl. Brandl, Quellen des weltlichen Dramas in England vor Shakespeare, S. LV ff.

[2]) Ebda., S. XXI ff.

[3]) Ed. Brandl, a. a. O.

triebenen Tenant oder des Debtor in unserer Moralität. Freilich ımt hier die wirkliche Vorführung der gegeißelten Übelstände einen l zu breiten Raum ein, als daß es neben diesen Reden auch noch einer wirklichen Anklage vor Christianity oder gar zu einer Art richtsverhandlung, wie sie die Dreistände-Satire Lindsays aufweist, nmen könnte, wo ja alles Dargestellte noch einmal wiederholt rden müßte. Die Bestrafung der Schuldigen jedoch verläuft dann ız wieder wie bei Lindsay oder in Respublica. Christianity verhält h dabei ähnlich wie Rex Humanitas oder Respublica ziemlich ssiv. Wie King Correction bei Lindsay, oder Nemesis in Respublica, nimmt hier Faithful Few die Abstellung der Übelstände energisch die Hand und bedient sich dabei der Hilfe von Correction und ıthority, Figuren, die auch den Vorgängern geläufig sind. Der uptübeltäter Vice kommt an den Galgen, und wie bei Lindsay er in Respublica geht es dabei nicht ohne einige Komik seitens des linquenten ab. —

Was die Personen anlangt, so sind für die Satire Lindsays, nehmlich die Vertreter der drei Stände, Bürger, Adel und Geistlicht charakteristisch, sowie auch die Gestalt des John Commonweale, vor Rex Humanitas die Anklage vertritt. Das ausgesogene Landk ist in dem Pauper verkörpert. Dieser letztere kehrt in unserem ick in der Gestalt des vertriebenen Pächters wieder, auch in dem btor ist ein ähnliches Opfer der Habgier der Mächtigen zu erblicken. n den Ständen ist nur der Bürgerstand mit seinen beiden Vertern Greediness und Faithful Few geblieben. Der Courtier unserer ralität erinnert kaum an Lindsays Temporality, und dessen rituality fehlt ganz. Mit dem Motiv der Anklage verschwindet :h deren Vertreter bei Lindsay, John Commonweale. Das Mädchen ıntonness entspricht Lindsays Sensuality mehr als der gleichnigen männlichen Gestalt. Im übrigen erinnert jedoch gerade se Figur an die Meretrix in dem Schulstück «Nice Wanton»[1], auch ihrer Mutter entläuft, um sich den Männern an den Hals werfen. Ihr würdiger Gatte Wastefulness mit seinem Lotterleben d der darauffolgenden Reue und Bekehrung hat seine Vorbilder den ältern Moralitäten in der Art von «Mankind». Eine der nen ähnliche, voreilige Heirat mit ihren schlimmen Folgen wird im isobedient Child»[2]) dargestellt.

[1]) Dodsley, Select Collection of Old Plays, 1874. Vol. II.

[2]) Dodsley. Vol. II.

4. Der Bürgerstand hat in Greediness einen habgierigen und wucherischen Vertreter gefunden. Sein Gegenstück ist Faithful Few. Bei Lindsay betritt der Bürgerstand von Cheat geführt die Bühne. Covetousness ist der Begleiter der Geistlichkeit. In dem Greediness der vorliegenden Moralität sind Cheat und Covetousness vereinigt. Ein weiterer Vorläufer dieser Gestalt innerhalb der Moralitätengruppe im Stile Lindsays ist der Vice in Respublica, der als Avarice auftritt. Avarice, der ursprünglich zu den sieben Todsünden gehört, kehrt ja auch mehrfach in den älteren Moralitäten wieder. Avarice in Respublica ist jedoch kein Wucherer wie Greediness, sondern ein habgieriger und geiziger Betrüger, der Respublica täuscht und seine Macht benutzt, um mit seinen Helfershelfern die Armen auszusaugen. Die Gestalt des Wucherers, wie sie in unserem Stück geschildert wird, ist wohl mehr auf Vorbilder der Wirklichkeit als auf litterarische zurückzuführen. Gerade von der Mitte der 60er Jahre des 16. Jahrhunderts an beweist das immer häufiger werdende Erscheinen von Balladen, Pamphleten und ausführlichen Abhandlungen über und gegen Wucherei und Wucherer, daß mit der zunehmenden Blüte der Hauptstadt unter der Regierung Elisabeths, auch die Ausbeutung der ärmeren Klassen durch die reichen Kaufleute beträchtlich überhand nahm oder doch mehr als früher empfunden wurde.[1]) Um dieselbe Zeit etwa, wo in dem Urbild von Shakespeares «Merchant of Venice» von den «bloody mindes of usurers» gehandelt wurde, zieht Stubbes in seiner Anatomie of Abuses[2]) aufs heftigste gegen die Wucherei zu Felde. Durch die Hartherzigkeit grausamer Gläubiger werden Szenen verursacht, ganz so wie sie unsere Moralität darstellt: «Beleeue me, it greuueth me to heare (walking in the streats) the pitiful cryes and miserable complaints of poore prisoners in durance for debt». Auch über die hohen Landmieten, die die armen Pächter ruinieren, werden die heftigsten Klagen erhoben, so 1581 von William Stafford in seiner Schrift: «Brief Examinations of certaine ordinarye complaints»[3]), und wieder finden wir bei Stubbes eine Schilderung, die fast wörtlich an die Klagen des Tenant in unserer Moralität anklingt: «And then his lease being expired, out of doores goes he,

[1]) Über die Wuchererliteratur, die eine eingehende Behandlung verdiente, sind zu vergleichen Notes zu Furnivalls Ausgabe von Stubbes, Anatomie of Abuses. New Shakespeare Society. Series VI, 4, 6, 12. Eine Liste von Büchern gegen Wucherei ist veröffentlicht in N. a. Q. 5th Series, X, 423 und XI, 63.

[2]) Ed. Furnivall, s. o.

[3]) Ed. Furnivall, New Shakespeare Society, Ser. VI, 3. 1876.

for that he is not able to pay as great a fine or greater than before. Thus are many a one with their wiues. children and whole families turned out a begging and die not a few of them in extreme miserie». Am anschaulichsten schildert Lodge in seinem «Alarum against Usurers» (1581)[1]) das Treiben der Wucherer und ihrer Helfershelfer, und die Zustände, die er geißelt, entsprechen ganz den in unserer Moralität dargestellten. Der Wucherer, wie ihn Lodge schildert, bedient sich einer oder mehrerer Helfershelfer, die die Verhältnisse der Opfer auskunden, und die Geldverlegenheiten dieser unbesonnenen Jünglinge, die auf eigenen Landbesitz oder das Vermögen des Vaters pochen, benutzen, um sie ihm in die Arme zu treiben. Der Broker unserer Moralität entspricht diesen Gesellen.

5. Während so der Verfasser wirtschaftliche Zustände seiner Zeit in der Gestalt des Greediness und seiner Gesellen geißelt und sich dabei vielfach mit zeitgenössischen Satirikern und Pamphletisten berührt, enthält er sich aller politischen Anspielungen. Auch konfessionelle Tendenzen treten in dieser Moralität kaum hervor, obwohl natürlich anzunehmen ist, daß der Verfasser auf dem Boden der anglikanischen Kirche steht. Christianity selbst ist nicht der Vertreter irgend einer konfessionellen Richtung. Er repräsentiert das durch die Sünden der habgierigen, nach Geld und Macht strebenden Bürger geschändete Christentum. Wenn von «reformation» die Rede ist, und wenn Faithful Few, der Vertreter der wirklich christlich gesinnten Bürgerschaft, die Aufschriften der von Christianity geführten Waffen, Riches und Pollicy in Faith und God's Word umändert, so wird damit nur bedeutet, daß der Glaube und Gottes Wort da wieder einkehren, wo bisher Sünde und Habsucht geherrscht hat. Auf Glaube und Gottes Wort verweist auch Stubbes beständig in seiner großen Satire, als die alleinigen Mittel, alle Sünden wieder aus der Welt zu schaffen.

6. Nicht nur in diesen großen Zügen, auch in einzelnen Anspielungen berührt sich der Verfasser mit den Satirikern seiner Zeit und ihren Hauptklagen. Wenn in unserer Moralität darüber Beschwerde geführt wird, daß jedermann lieber mit Fremden als mit Einheimischen Handel treiben wolle, und daß durch die Fremden die Preise verteuert werden, so werden auch in den obenerwähnten Büchern von Stafford oder Stubbes ähnliche Klagen laut, wie überhaupt in dieser ganzen Zeit die Rivalität zwischen fremden und einheimischen Kaufleuten sehr stark ist. In dem etwas später gedruckten «The Three

[1]) Ed. Collier, Shakespeare Society, Vol. X, 1851.

Ladies of London»[1]) erhalten diese Gegensätze Gestaltung in dem Kaufmann: «Mercator». Die Maid Wanton ist die lebendige Verkörperung der Klagen, die Stubbes über das Heiraten von jungen, unreifen Mädchen, über deren Verschwendungssucht und Lotterleben führt. In einer Rede des Vice wird angespielt auf die eben aufkommende antireligiöse Denkweise, die das Dasein Gottes leugnet und von den Puritanern aufs heftigste verfolgt wird. Um eben diese Zeit nahm ja auch Marlowe auf der Universität jene atheistischen Lehren auf, deren er später so heftig angeschuldigt wurde.

7. Für die Einordnung unserer Moralität in einen bestimmten zeitlichen Zusammenhang ist neben dem im Voraufgehenden Gesagten auch noch die Betrachtung der Gestalt des Vice und der Entwicklung, die sie in unserem Stück genommen hat, von Wichtigkeit.

Der Vice[2]) spielt hier eine wichtige Rolle, er ist weitaus die meiste Zeit auf der Bühne, besonders im ersten Teile. Sein Name Courage bezeichnet ihn (wie er auch selbst erklärt) als Anstifter zu Gutem oder Schlechtem, natürlich vorwiegend zu letzterem. Er ist nicht mehr der Vertreter eines einzelnen Lasters, sondern der Intrigant und Unheilstifter schlechthin. Als solcher bedient er sich jenes Losungswortes, das der Moralität den Namen gegeben. Seine Entwicklung zur komischen Figur ist dabei erheblich weit vorgeschritten. Gleich zu Anfang lädt er seine Genossen zur Fahrt auf seinem Schiffe ein, dessen würdige Insassen er aufzählt. Dieser Zug erinnert an Seb. Brants Narrenschiff[3]), auf das schon in Hickscorner[4]) angespielt wird. Auch weiterhin zeigt sich Courage als Haupt einer Schar von ergebenen Schülern, denen er seine Lehren mitteilt, eine Fiktion, die der komischen Satire der Humanisten durchaus geläufig ist. Seiner Rolle entsprechend ist er prahlerisch und feige zugleich, er ist sofort mit der Waffe bei der Hand und macht damit besonders seinen Spießgesellen gegenüber seine Autorität geltend. Prügel sind ja ein Hauptmittel der Komik dieser Figur. Charakteristisch für seinen Übergang zur komischen Person sind auch seine Anreden an das

[1]) Ed. Dodsley, VI.

[2]) Vgl. Eckhardt, die lustige Person im älteren englischen Drama. Palaestra XVII. 1902. Cushman, The Devil and the Vice in the Englisch Dramatic Literature before Shakespeare (Studien z. engl. Philologie VI) 1900.

[3]) Über den Einfluß von Brants Narrenschiff auf die Englische Literatur vgl. Herford, Studies in the Literary Relations between England and Germany in the XVI. Century 1898.

[4]) Ed. Dodsley I.

Publikum, sowohl in der Gesamtheit als auch an einzelne darunter, sowie sein Unsinnsprechen. Rein äußerlich ist etwa diese Komik da, wo er dem Höfling, den er geprellt hat, auch noch einen tüchtigen Schlag versetzt und dann ganz unschuldig tut. Den gleichen Zweck erreicht er mit seinen Tränen, da wo er von dem Tod des Greediness berichtet, und mit seinen Versuchen, sich aus dem Staube zu machen, als die Strafe droht. In seiner Eigenschaft als komische Figur dient er dazu, die Pausen zwischen dem Auftreten der einzelnen Personen auszufüllen und Zeit zu gewinnen für das Umkleiden der Schauspieler, die sich in die Rollen teilen. — Ausdrücklich bezeugt ist dies an einer Stelle, wo eine Bühnenanweisung lautet: «and fighteth to prolong the time whilst wantonnesse maketh herself ready». Auch das Absingen von Liedern im Verein mit seinen Spießgesellen gehört hierher.

8. «The Tide taryeth no Man» ist, wie das Titelblatt angibt, 1576 erschienen. Der entsprechende Eintrag findet sich im Buchhändlerregister: «Hughe Jackson Receyved of him for his lycence to imprinte an Enterlude intituled The tide tarrieth no man VI^d and a copie. 22. Oktober 1576. Aus dem im vorausgehenden gezeigten Zusammenhang der in unserer Moralität geschilderten Verhältnisse mit den wirklichen Zuständen in London etwa um die Jahre 1570 bis 1580, sowie aus der ziemlich weit vorgeschrittenen Entwicklung des Vice zur komischen Figur läßt sich schließen, daß die Zeit der Abfassung der des Druckes nicht allzuviel vorangeht. Ein genaueres Datum etwa auf Grund irgendwelcher Anspielungen ließ sich nicht feststellen. Als Entstehungsort und als Schauplatz wäre London festzusetzen, auch wenn letzterer nicht durch Erwähnungen von St. Paul's, von Tyburn oder dem Schuldgefängnis ausdrücklich bezeugt wäre. Über den Verfasser, über den sonst nichts bekannt ist, hat auch die Durchsicht der veröffentlichten Collegelisten von Oxford und Cambridge, sowie der Register der Harleian Society nichts ergeben.[1]) Daß er eine klassische Bildung genossen, läßt sich aus den lateinischen Zitaten erschließen, mit denen er die Reden einzelner seiner Personen reichlich ausschmückt. Daß er streng religiös gesinnt war, geht aus seinem Stück zur Genüge hervor.

9. Ob die vorliegende Moralität aufgeführt worden ist, darüber fehlt jedes Zeugnis. Eine so eingehende Regiebemerkung wie die oben erwähnte, daß Courage ficht, damit sich Wantonness umkleiden

[1]) Die Behauptung Colliers, daß «Wapull»-«Walpole» sei, findet durch den Wechsel der beiden Namensformen in den obigen Registern eine triftige Stütze.

kann, spricht jedenfalls dafür. Auf dem Titelblatt ist angegeben, die verschiedenen Rollen auf vier Schauspieler verteilt werden kör Die Verteilung gestaltet sich dann folgendermaßen:

1. *Prologue* (1—56), *Hurting Help* (159—316) (428—551) (664— (968—1061) (1139—1362), *Tenant* (794—835), *Faithful* (1468—1751) (1775—1879).
2. *Courage*(57—793) (836—1081) (1117—1362) (1521—1620) (17 1827), *Debtor* (1393—1439).
3. *Painted Profit* (159—316) (764—789) (994—1061), *No* *Neighbourhood* (428—551), *Courtier* (588—697) (1082—1 *Wastefulness* (1221—1392) (1661—1737), *Christianity* (14 1636) (1858—1879) *Correction* (1813—1827).
4. *Feigned Furtherance* (159—316) (520—563) (664—697) (9 1061), *Greediness* (341—421) (727—788) (1139—1198) (15 1620), *Wantonness* (856—951) (1247—1362), *Despair* (1681—1 *Authority* (1776—1879).

Was die Kostüme anlangt, so ist anzunehmen, daß das kleiden von Wantonness längere Zeit in Anspruch nahm. Außer schon oben angeführten Regiebemerkung läßt der Umstand da schließen, daß ihrem ersten Auftreten die längere und patheti Szene des vertriebenen Pächters voraufgeht. Auch die Verwand des Vice in den Debtor scheint nicht so rasch wie die Verwandlu anderer Rollen möglich gewesen zu sein, denn in dem Monolog Wastefulness, der dem Erscheinen des Debtor vorangeht, ist «Pause» vorgesehen.

Von Bühnenzubehör ist nicht die Rede. Der Vice trägt e Dolch, Christianity seine Waffen, Schild und Speer. Die Büh anweisungen beziehen sich auf das Kommen und Gehen der Perso Einmal wird auch angegeben, daß Greediness und Courage tun, al sie Christianity nicht sehen. Ebenso wird angeordnet, daß Fai Few die Aufschriften der Waffen von Christianity, die ebenfalls gegeben sind, herumdrehen soll.

10. In Bezug auf Metrik überwiegen Verszeilen mit vierhebi Rhythmus. Paarweise gereimte Zeilen wechseln mit kreuzw gereimten ab. Die kreuzweise Versstellung überwiegt gegen Sc wo ein ernsterer Ton angeschlagen wird. Nach alter Gepfloge werden besonders pathetische Stellen sowie der Prolog durch siebenzeilige Stanze mit der Reimstellung ababbcc hervorgeho Dies sind außer dem Prolog die Rede des Tenant, ein Teil der R des Courtier, des Debtor und des Christianity. Das erste Auftr

des Vice, das vielfach irgendwie besonders gekennzeichnet wird, ist in unserer Moralität durch die siebenzeilige Schweifreimstrophe mit zweihebigen Verszeilen und der Reimstellung aabccb hervorgehoben. Das Auftreten der Wantonness wird als besonders burlesk gekennzeichnet durch viermal wiederkehrende Reime aaaa, bbbb etc.

Die Sprache des Verfassers weist keine auffallenden Merkmale auf, dialektische Beimischungen, wie sie in anderen Moralitäten vorkommen, fehlen. Unreine Reime, besonders konsonantisch unreine, sind nicht selten: ss : s, blisse : s (928/929), m : n. begin : trim(1271/73), time : mine (1255/57), come : done (1217/18) etc. etc.; d : b, wordes : disturbes (211/12) p : k, escape : make (150/51), p : t, scrape : rate (1284/86), t : ck, that : lack (664/66), ft : f, alofte : of (1167/1169). Nur Flexionsendungen reimen: euening:greeuing (576/577) tended:remembred (761/63).

11. Zwei Exemplare des Originals sind bekannt. Das eine befindet sich in der Bibliothek des Herzogs von Devonshire, das andere im Britischen Museum (C. 34 f. 45). Nach dem ersteren veröffentlichte J. P. Collier 1863 einen Neudruck in den «Illustrations of early Popular Literature». Das Drama war früh bekannt, schon Langbaine erwähnt es in seinem «Account of the Dramatick Poets 1691». Collier bespricht das Stück eingehend 1849 in seinen «Extracts from the Registers of the Stationers Company (The Shakespeare Society Papers 1849 II.) S. 23». Colliers Ausgabe enthält viele ganz ungerechtfertigte Konjekturen und eine ganz unkonsequente Modernisierung von Interpunktion und Orthographie. Der vorliegende Abdruck erfolgt nach einer im Besitze von Herrn Professor Brandl befindlichen Copie des Exemplars im Britischen Museum. Der Abdruck, dessen Druckbogen nach dem Original kollationiert wurden, bemüht sich dieses möglichst getreu wiederzugeben. Auch von der ursprünglichen Interpunktion ist nur in den seltensten Fällen abgewichen.

THE

Tyde taryeth no Man

A MOSTE PLEA-
sant and merry commody, right
pythie and full of delight.

Compiled by ***George Wapull.***

¶ *Fowre persons may easily play it.*

1. The Prologue, Hurtfull help, the Tenaunt, Faithfull few for one.
2. Paynted profyte, No good Neighbourhood, the Courtyer, Wastefulne
   Christianitye, Correction for another.
3. Corage the Vice, Debtor, for another.
4. Fayned furtheraunce, Greedinesse the Marchaunt, Wantonnesse
   Woman, the Seriaunt, Authority and Dispayre, for another.

¶ Imprinted at London, in Fleete-
streate, beneath the Conduite. at the
Signe of Saynt John Euaungelist,
by **Hugh Iackson.**
1576.

The Prologue.

AS the worme which in the timber is bred,
The selfe same timber doth consume and eate:
And as the moth which is commonly fed
In the cloth with her bred, and the same doth frete.
So many persons are a damage great,
To their own countrey, which hath them relieued,
And by them their own countrey ofte times is greeued.

¶ So many citties and townes are defamed,
By reason that some inhabitauntes is ill:
So that for ones facte, the whole towne is blamed,
Although the residue to good doe their will:
Yet the fact of this one, the others good name doth spill,
And thus a reproch to his own towne ingendreth,
And the good name of the whole town he hindereth.

¶ To what ende these wordes we haue spoken,
In our matter shalbe more playnely exprest,
Which the Tide tarieth no man, to name hath token,
For that it is moste agreeable and best.
Because that no man from his pleasure will rest,
But ech man doth take the time of his gayne,
Although the same be to others great payne.

¶ For so greedy is the person auaricious,
Whome Saint ***Austen*** doth well liken to hell,
For that they both are so much insacious.
That neyther of them know when they are well.
And ***Ambrosius*** doth verify and tell,
How that couetous persons do lack that they haue,
And therefore not satisfyed till they are in graue.

¶ But where such people are, small loue there doth rest,
But greedy desyre supplieth the place:
The symple ones commonly, by such are opprest,
For they nothing way any needy mans case.
But with greedy grype. their gayne they imbrace,
No kind of degree that they will forbeare,
Neyther any time they will let slip or spare.

¶ And although that here a Courtyer is named,
Yet thereby is not ment the Courtyer alone:
But all kindes of persons, who their suites haue framed,
Or to any such gréedy guttes, haue made their mone.
Being driuen to their shiftes, to haue ought by lone,
How gréedinesse at such times, doth get what he can,
And therefore still cryeth, Tyde tarieth no man.

¶ Which prouerbe right well might be applyed,
To a better sence then it is vsed:
There is time to aske grace, this may not be denyed,
Of thy sinfull life so greatly abused.
Let not that time then be refused,
For that tyde most certayne wile tarry no man,
Thus taking the prouerbe, we rightly do scan.

¶ Thus worshipfull Audyence, our Authour desyreth,
That this his a[ct]e, you will not depraue:
But if any fault be, he humbly requireth,
That due intelligence thereof he may haue,
Committing himselfe to your discretions graue,
And thus his Prologue he rudely doth end,
For at hand to approche, the Players intend.

Finis.

S. 5 -- A. III.

Courage the Vice entreth.

TO the Barge to,
Come they that will go,
Why sirs I say whan:
It is high tyde,
We may not abide,
Tide taryeth no man.

If ye will not go,
Why then tell me so,
Or else come away straight:
If you come not soone,
You shall haue no roome.
For we haue almost our frayte.

There are Usurers great,
Who their braynes doe beat,
In deuising of guyles:
False dealers also,
A thousand and mo,
Which know store of wyles.

Crafty cutpurses,
Maydens mylchnurses,
Wiues of the stampe:
Who loue mo then one,
For lying alone,
Is yll for the crampe.

Husbandes as good,
As wigges made of wood:
We haue there also,
With seruauntes so sure,
As packthred most pure,
Which men away thro.

There are such a sight,
I cannot resite,
The halfe that we haue:
And I of this Barge,
Haue the greatest charge,
Their liues for to saue.

Corage contagious,
Or courage contrarious,
That is my name:
To which that I will.
My mind to fulfill,
My maners I frame.

Corage contagious,
When I am outragious,
In working of yll:
And Corage contrary,
When that I doe vary,
To compasse my will.

For as in the Bee.
For certayne we see,
Swéete honey and sting:
So I in my mind,
The better to blind,
Two corages bring.

And as with the sowre,
Ech day and hower,
The Phisition inuenteth:
To mingle as méete,
Something that is swéete,
Which his pacient contẽ[n]teth.

Euen so some while,
To collour my guile,
Do geue corage to good:
For I by that meane,
Will conuey very cleane,
And not be vnderstood.

Now syr to showe,
Whether we do goe,
Will doe very well,
We meane to preuayle,
And therefore we sayle,
To the Diuell of hell.

S. 6. And though it be farre,
Yet welcome we are,
When thether we come:
No chere there is,
Whereof we shall misse,
But be sure of some.

I Corage do call,
Both great and small,
To the Barge of sinne:
Wherein they doe wallow,
Tyll hell doe them swallow,
That is all they do win.

When come ye away,
Thus still I doe say,
As lowde as I can:
Take time while time is,
Least that you doe misse,
Tyde taryeth no man.

With catching and snatching,
Waking and watching,
Running and ryding:
Let no time escape,
That for you doth make.
For Tyde hath no byding.

But ebbing and flowing,
Comming and going,
It neuer doth rest:
Therefore when you may,
Make no delay,
For that is the best.

¶ Hurting helpe, Paynted profite, Fayned furtheraunce.

[H]elpe. ¶ By the masse syrs see where he is.
[P]rofyte. ¶ I tould thee that heare we should him not misse.
[H]elpe. ¶ Good mayster *Corage* most hartely good euen. *Salute corage.*
[C]orage. ¶ In fayth my friendes welcome, all thrée by saynt *Steuen.*
Jesus good Lord how doe ye fare?
Couer your heads, why are you bare?
And how syrs, now syrs, leade you your liues,
Which of all you three. now the best thriues?

[*H*]*elpe*. ¶ Tush man none of vs can doe amisse,
For we doe alwayes take time while time is.
And where euer we goe like counsayle we giue,
Telling all men that here they shall not still liue.
[*C*]*orage*. ¶ Therein hurtefull Helpe, thou doste very well,
The Tyde taryeth no man, thou must alwayes tell.
[*H*]*elpe*. ¶ Indéede hurtefull Helpe, that is my name,
But I would not that all men should know the same.
For I am a broker the truth is so,
Wherefore if men in me hurtfulnesse should know,
There are few or none that with me would deale,
Therefore this word hurtfull I neuer reueale.
S. 7 A. IV. My name I say, playne Helpe to be,
Wherefore ech man for helpe doth come vnto me.
Good mayster Helpe, helpe to that or this,
And of good reward you shall not misse.
Profite. ¶ And as thou from Helpe, hurtfull doste throw,
So paynted, from Profyte, I must forgoe,
For if any man know me, for profyte but paynted,
Men will but little with me be acquaynted.
My mayster who a good gentleman is,
Thinketh me as profitable as he can wish.
So that playne Profite, he thinketh my name,
And before his face, my deedes shew the same.
Further. ¶ Farewell my maysters for I may hence walke,
For I sée you two will haue all the talke. *Fayne ging*
Corage. ¶ What fayned Furtheraunce are you so coy,
Will you neuer leaue the trickes of a boy,
Come agayne I say, least I doe you fet,
And say what thou wilt, here shall no man let.
Further. ¶ Fet mee?
Corage. ¶ Yea fet thée.
Further. ¶ Marry doe what thou dare.
Corage. ¶ That will I not spare. *Out quickly with his dag*
Helpe. ¶ Good syr hold your hand, and beare with his rudenesse.
Corage. ¶ Nay I cannot nor will not suffer his Lewdenesse.
Further. ¶ Tush a figge for him, let him doe what he can.
Corage. ¶ Alas syr who are you, but a Marchauntes man,
Good syr what you are, we know right well,
Who is your mayster, and where you doe dwell,
You professe that your mayster you doe greatly further.
And yet for his goodes, you would him gladly murther.
Further. ¶ If so I doe wish, it is long of thée,
For thou therevnto haste encouraged mee.
Profyte. ¶ What husht I say, no more of these wordes,
For appeaching oft, the appeacher disturbes.
Be friendes agayne as you were at the first,
Let ech man say the best, and leaue out the worst.

rther. ¶ I for my part doe therevnto consent. *And shake handes.*
age. ¶ Then geue me thy hand if thou be content.
Now are we friendes, as at first we were,
Therefore straight way thy mind let vs here.
rther. ¶ Truely I meane to doe euen as doe the rest,
For in mine opinion that is the best,
And as hurting helpe, hath hurting forgone,
And paynted profyte, is profyte alone,
So I fayned furtheraunce, henceforth doe minde,
To be furtheraunce playne, leauing fayned behind:
Other mens furtheraunce to seeke I will say,
Yet will I séeke mine owne as much as I may.
age. ¶ Else werte thou vnwise, yea and a very foole,
Thou learnedst none otherwise, I trow in my schoole.
I am a schoolemayster for you thrée most fytte,
Who indued you with courage, instead of great wytte.
pe. ¶ To be our mayster wilt thou take in hand,
Why we are as good as thou, thou shalt vnderstand.
age. ¶ Alas pore knaues, what could you thrée doe,
If you haue not courage belonging thereto.
pe. ¶ And what can courage doe without helpe,
As much as a Kitling or suckling whelpe.
age. ¶ And by hurtfull helpe, what am I the better,
Being holpe to a hurt, I am no great getter.
pe. ¶ It is folly with thee thus to contend,
We are as good as thou, and so I doe ende.
age. ¶ Since that by wordes I can no maystry haue,
I would prooue what my manhood wyll doe syr knaue.
fite. ¶ Why arte thou blind, mayest thou not sée,
That agayne thee one, we are here thrée.
age. ¶ And what can thrée doe agaynst one,
I hauing courage, and they hauing none.
Therefore courage will claw you or you goe hence,
Now defend your selues I will sée your fence.
pe. ¶ What Corage I say thy hand now stay.
age. ¶ Will you then consent to that which I say.
pe. ¶ There is no remedy but we must consent,
Sometimes it is good a fooles minde to content:
Therefore I am content to be thine inferiour,
And I will from henceforth take thée for superiour.
age. ¶ And so will the residue I trow also.
fyte. If you say I syr, we will not say no.
age. ¶ Well syrs, then I will shew you my minde,
But fyrst I will discribe you, ech one in his kinde.
Thou helpe arte a broker, betwéene man and man,
Whereby much deceyte thou vsest now and than.
Profite is one, who by seruice in sight,
Doth cause his mayster to thinke him most right.

A profytable seruaunt, he thinketh him to be,
Because he is profytable, while he doth him see.
And fayned Furtheraunce, doth fayne him to further,
His mayster and others, whome fayne he would murther.
Thus in séeking welth you all doe agrée,
And yet you professe others friendes for to bée.

Profite. ¶ *Ne quisque sapit, qui sibi non sapit,*
This saying I redde, when as I went to schoole,
One not wise for himselfe, is but a very foole.

Helpe. ¶ By my troth, and of that opinyon am I,
And in that opinyon I meane for to dye.

Further. ¶ Tush why spend you tyme in speaking of that,
While thereon you talke, in vayne is your chat.
For who helpes not himselfe, before any other,
I coumpt him a foole, if he were my brother.
And as I count him, all people doe so,
Therefore cease this talke, and hence let vs go.
For some of vs may chaunce to meete with a chiding,
Because that so long froḿ home we are biding.

Profyte. ¶ By S. *Anne* I thinke therein thou say well,
For I know thereof I am like to here tell.

Corage. ¶ Why man a little while breaketh no square.

S. 10. *[H]elpe.* ¶ Tush helpe hath excuse, to collour that care.

[F]urther. ¶ Yea but already we haue tarryed to long.

[H]elpe. ¶ Why then ye were best goe without a song.

[F]urther. ¶ Nay I will tarry to sing, though therefore I should dye.

[P]rofite. ¶ My helpe to singing, I did neuer denye.

[C]orage. ¶ Why then syrs haue at it coragiously.

The Song.

FYrst Corage causeth mindes of men,
to wish for good or ill:
And some by Corage now and then,
at Tiborne make their will.
Helpe, Profite, and Furtheraunce do fayne,
Where Corrage doth catch in any mans brayne.

¶ Then helpe in hope to haue his pray,
full secretly doth wayte:
And as the time doth serue alway,
he throweth forth his bayte.
Helpe, Profite, etc.

¶ Profite prolongeth not the time,
to please his paynted mind:
He passeth not though mayster pyne,
so he his pleasure find.
Helpe Profite, etc.

¶ And Furtheraunce, thou last of all,
he came into the rowte:
He wayeth not his maysters thrall,
nor séekes to helpe him out.
Helpe, Profite, etc.

Finis.

Pro. Fur. ¶ Now Corage farewell for we must be gone.
Helpe. ¶ Nay syrs you two shall not go alone,
. II. For I doe meane to beare you company,
And so shall we be euen a whole trinity.
Therefore Corage adewe. *They three go out.*
rage. ¶ Syr here was a trinity in a witnesse,
A man might haue shapte thrée knaues by their likenesse.
A trinity much like to the trinity of late,
Where good wife Gull, brake her goodmans pate.
In came her man to make vp the number,
Who had his noso shode, with the steale of a scumber.
But in fyne, these threé began to agrée,
And knit them selues vp in one trinity.
And after they loued like brother and brother,
For very loue, they did kill one another.
And then they were buried, I doe well remember,
I Stawtons strawne hat, vij mile from December.
Where they had not lyen the space of a day,
But fower of those thrée, were thence run away.
The Constable came, with a backe on his bill,
And because they were gone, he did them kill.
I Corage so cleft their Cushions a sunder,
To sée how they bled, it made me to wonder.
I my selfe was smitten twise to the ground,
I was very sore hurt, but I had not a wound.
I buskeled my selfe as though fight I would,
And tooke me to my legges as fast as I could.
And so with much payne hither I did come,
But husht syrs I say, no moe wordes but mum.
reedines enter. ¶ Tushe talke not of that, for in vayne you doe prate,
For there are none but fooles, that welthines doe hate.
orage. ¶ What Gréedinesse I say, why what is the matter,
Mayster welthinesse I would say, whereon doe you clatter?
reedines. ¶ What old friend Corage, arte thou so nere hand,
Marry I will shew thée, how the matter doth stand.
As I walked along, through by the streete,
By such wayes as mine affayres did lie:
It was my chaunce with a preacher to méete,
Whose company to haue I did not deny,
And as we two together did walke,
Amongest other communication we had,

The Preacher brake out with reprocheable talke:
Saying that we cittizens were all to bad,
Some of vs he sayeth are gréedy guttes all:
And euell members of a common welth,
He sayeth we care not whome we bring to thrall,
Neyther haue we regard vnto our soules health
His talke I confesse my conscience did nip,
Wherefore no longer I would him abide,
But sodenly I gaue him the slip,
And crossed the way to the other syde.
So alone I let mayster Preacher walke.
And here by chaunce I stombled in.

[C]orage. ¶ And arte thou so foolish for any such talke,
To cease or stay thy welth for to win.

[G]reedines. ¶ Serra, he cried out of excessiue gayne,
Saying when any of our wares haue néede,
Then doe we hoyst them vp to their payne,
And commonly make them pay for their spéede.

[C]orage. ¶ I perceiue that fellow was hote of the spirite,
He would not haue you take time while time is,
If ye follow his councell, he will begger you quite,
But what aunswere diddest thou geue him to this?

[G]reedines. ¶ Why thou knowest my quallity is such,
That by contrary talke, I vse no man to blame,
For although often my dooinges they touch,
Yet my talke alwayes to the tyme I frame.
When he sayd excessiue gayners were ill,
I sayd for them it was a shame,
And in all thinges else, I pleased his will:
And so I fayned my selfe without blame.

[C]orage. ¶ Thou doste wisely therein, I commend thée therefore,
For what euer thou thinke, yet say as they doe,
So shalte thou haue their fauoures euermore,
S. 13 B. III. And that way no blame thou shalt come vnto.

Greedines. ¶ Yea but truely his wordes did my conscience prick,
Of me he did so vnhappely gesse,
I promise thée he touched me vnto the quick,
For that in gayning I vsed excesse.
My conscience doth tell me, I haue done amisse,
And of long time I haue gone astray,
And a thousand witnesses the conscience is,
As Salust in moste playne wordes doth say.

Corage. ¶ Why doltish patch, arte thou so vnwise,
To quayle for the saying of such a knaue,
Thou knowest all the world will thée despyse,
And a begging thou mayst goe, if that naught thou haue.
And how shalt thou haue ought,
If thy gayne be not great?

Consider this well in thy minde,
Remember thy house, and thy wife that peate,
Must still be kept in their costly kinde:
Therefore take the time, while the time doth serue,
Tyde taryeth no man, this thou doste know,
If thy goods decay, then mayst thou sterue,
So dooing thou séekest thine own ouerthrow.

eedines. ¶ In déede as thou sayest, it doth me behooue,
Not so rashly to lay my gayning aside,
Least so my selfe a foole I doe prooue,
By shooting from my profyte so wyde:
I consider my welth is now at good stay,
Which I would be loth should be impared,
For once rich, and after in decay,
Is a miserable thing, as Hyemes hath declared.
Therefore I meane thy councell to take,
Least of that misery I know the smart,
Then is it to late any mone to make,
Or from such foolishnesse to reuart.
Therefore Corage adew vnto thée,
For it behooueth me hence to departe. *Exiunt.*

]orage. ¶ Adew Welthinesse till agayne we see,
Adew great gréedinesse with all my hart,
Hath not Corage contagious now shewd his kinde,
By encouraging Gréedinesse vnto euill:
Which late was drawing to a better minde,
And now ageyne doth follow the Deuill.

Enter Helpe, and no good Neighbourhood.

elpe. ¶ Loe thée Neighbourhood, where Corage doth stand.

]orage. ¶ What no good Neighbourhood, geue me thy hand.

]eighbor. ¶ Those two fyrst syllables might be put out,
And then thou hittest my name without doubt.

]orage. ¶ Why is not no good Neighbourhood thy name?

]eighbor. ¶ Put away no good, and see how it will frame.
For if thou doe put away no good,
There resteth no more but neighborhood.

]orage. ¶ Then is it neigbourhood, neither good nor bad,
Nay though we leaue the fyrst, it is good the next we had.
For leauing out no, put good to the rest,
Then is it good neighbourhood, thus I thinke is best.

]eighbor. ¶ Nay I will haue them both two left out,
Because of my name men should stand in doubt:
For if no good neig[h]bourhood I be named,
Then of all men I shall be blamed.
And if that good, to neighbourhood I haue,
Men will say I doe it prayse to craue.
So I will leaue out both no and good,
And will be indifferent sole Neighbourhood.

[C]orage. ¶ Then Neighborhood be it, if so it shall be,
And neighborhood, what is thine errand to me?
[N]eighbor. ¶ Syr my comming, is for occasions two,
The fyrst is for your councell, what were best to doe,
In a matter which I haue lately begon,
If I shall procéede, or else leaue it vndone.
The second is, if I shall procéede,
S. 15 = B. IV. That you will stand my friend, if I néede.
Corage. ¶ Assure thy selfe thereof without doubt,
Therefore shew me the matter thou goest about.
Neighbor. ¶ I thanke you syr euen with all my harte,
And I trust also that Helpe will doe his parte.
Helpe. ¶ Doubt not but that I to thee will be cleauing,
Therefore procéede and shew him thy meaning.
Neighbor. ¶ Then syr this is the matter, if it shall please you giue eare,
I haue a neighbour who dwelleth to me somewhat neare.
Who hath a Tenement, commodyous and feate,
To which Tenement I beare a loue very greate.
This man my neighbour as far as I can learne,
Hath in his Tenement but a short tearme,
Fower or fyue yeares or there about,
Which tearme you know, will soone be worne out.
Now syr might I in reuersion, a lease thereof haue,
I would giue the Landlord, euen what he would craue.
Corage. ¶ And who is the Landlord, thereof can you tell?
Neighbor. ¶ Mayster Greedinesse, a man whome you know right well,
He is one which neuer did mony hate.
Corage. ¶ Why then speake in time, least thou be to late,
The Tyde taryeth no man the prouerbe hath sayde,
Therefore sée no time herein be delayde,
Mayster Helpe here shalbe to thee a stay,
For with mayster gréedinesse, he beareth great sway.
Helpe. ¶ I will doe for him what lyeth in me.
Neighbor. ¶ And then to your paynes I will gladly sée.
Corage. ¶ Doubt not then, but thou shalt haue thy mind.
Neighbor. ¶ As you say, I wish that I may it find,
But I doubt that of my purpose I shall misse,
By reason of one thing, and that is this:
My foresayd neighbour which now holdeth the same,
Hath bene there a long dweller of good name and fame.
And well he is beloued both of yong and old,
Wherefore not onely the neighbours with him will holde,
But also the Landlord, I am in great doubt,
S. 16. Wilbe therefore vnwilling to put him out,
And I but a straunger among them God wote.
Helpe. ¶ Marry syr it is much the better for that,
For if thou werte more straunge, and borne out of the land,
Thou shouldest sooner haue it I dare take in hand,

For among vs now, such is our countrey zeale,
That we loue best with straungers to deale.
To sell a lease deare, whosoeuer that will,
At the french, or dutch Church let him set vp his bill.
And he shall haue chapmen, I warrant you good store,
Looke what an English man bids, they will giue as much more.
We brokers of straungers, well know the gayne,
By them we haue good rewardes for our payne.
Therefore though thou be straunge, the matter is not great,
For thy money is English, which must worke the feate.
ighbor. ¶ In déede my money as a neighbour will agrée,
With any man wheresoeuer it be.
And I my selfe would be a neighbour to,
And therefore the rather I doe that I doe,
For if it were not to be a neighbour by them,
I wisse I would not take a house so nye them.
elpe. ¶ I dare say ech man would be glad at his harte,
To haue all his neighboures such as thou arte.
What matter is it, if thou thy selfe be sped,
Though thou take thy neighbours house ouer his head.
orage. ¶ Tush that is no harme, but rather it is good,
For he doth it only for pure neighbourhood.
Sée yonder commeth one, if thou canst make him thy friend,
Then mayest thou shortly bring thy purpose to end.

¶ *Furtheraunce entereth.*

urther. ¶ Now Mayster Corage how doe you fare.
orage. ¶ Euen glad to sée that you so merry are:
Furtheraunce you must pleasure a friend of myne.
urther. ¶ Thereto I am ready at ech tide and tyme,
To doe for him what in me doth lye.
. I. Therefore let me know your mind by and by.
orage. ¶ Serra, of thy mayster a lease he would haue,
And therein thy friendship it is, he doth craue.
eighbor. ¶ Syr, if that herein my friend you will stand,
I will giue you therefore euen what you will demaund.
urther. ¶ Then Neighbourhood thou shalt shortly sée,
That I can doe somewhat betwéene my mayster and thée.
Thou couldest neuer speake better to spéede,
For of money now he standeth in néede
To pay for a purchase of certayne land,
Which néedes he must discharge out of hand.
Therefore this time for thée well doth fall,
If that thou haue money to tempt him withall.
eighbor. ¶ Tush man for money I will not spare,
urther. ¶ Then néedest thou no whit for to care,
And if thou take payne now to walke home,
There shalt thou fynd him sitting alone.

Corage. ¶ Cocks passion man hye thée away,
Thou knowest the Tyde for no man will stay.
Neighbor. ¶ Why syr but will you not walke with vs thither?
Further. ¶ No, doe Helpe and you goe before together,
And I warrant you I will not long be behind you,
For though I be absent, yet I will mind you.
Neighbor. ¶ Then syr adew till we meete agayne,
Doubt not but I will consider your payne.
Come Helpe shall we goe.
Helpe. ¶ It is time I trow. *Exiunt.*
Further. ¶ Ah syr this geare doth trimly fall out,
I know this lease, which he goeth about:
Wherefore I will worke so on both the sydes,
That of both parties I will obtayne brybes,
I will shew the old Tenaunt how one goeth about,
To take his house and to thrust him out.
Wherefore he will largely grease me in the hand,
Because his friend therein I shall stand.
The other here did promise me playne,
That he would reward me for my payne.
Therefore Corage farewell vnto thée,
For how this geare will frame, I will sée.
Corage. ¶ Farewell Furtheraunce, my gentle friend,
A man may séeke Hell, and such two not find.
I meane a friend, so worthy to trust,
And a neighbour, that is so honest and iust.
Of honesty I trow, he is méetely well sped,
That will take his neighbours house ouer his hed.
I thinke there is no man, within this place,
But he would gladly such neighboures imbrace.
Where two such neighboures dye out of one towne,
The Deuill shall be sure, to haue one black Gowne.
As well he is worthy, if I might be iudge,
For in their affayres, he dayly doth trudge.
Good councell he giues them, both morning and euening,
What meanes they shal worke, to their neighbors greeuing.
He teacheth them how, to pill and to poule,
In hope after death, to haue body and soule.
Tush what meane I thus, of soule for to speake,
In vayne with such talke, my braynes I doe breake.
For soule there is none, when the body is dead,
In such kinde of doctryne, my schollers I leade.
Therefore say I, take time, while time is,
For after this life, there is nothing but blisse.
There is no soule, any payne to abide,
The Teachers contrary, from truth are far wide.

Willing to win worship, enter Courtyer like.

rtyer. ¶ Oh so my hart is filled with doubt,
Which way I may worke, my worship to win:
Shall I leaue of Courtyers, so iolly a rout,
And eke of Ladies a company so trim.
And shall I home to my cottage rude,
There to liue like a countrey clowne:
L. Truely I know not which way to conclude,
To get my selfe worship and renowne.
To win worship I would be right glad,
Therefore (willing to win worship) is my name:
In the countrey there is none such to be had,
And the Court doth aske great cost for the same.
So that what I shall doe, I know not yet,
I consider it is toward a good time:
Wherein tryumphing is vsed, as is moste fit,
And where Courtyers must shew themselues, braue and fine.
But this I conclude, as forced I am,
The Court for to leaue, and homeward to packe:
For where is the money? here is the man.
If man he may be, that money doth lacke.
aye. ¶ Syr are you so foolish, the Court for to leaue?
When the time is, that worship you should win:
For in times of tryumphing, we alwayes perceaue,
The Courtyers worship, doth fyrst begin.
Therefore do you from such foolishnesse stay,
And Fortune may chaunce, giue you as you wish.
rtyer. ¶ But the whéeles of Fortune, as *Socrates* doth say,
Are like the snares, wherewith men take fish.
And in another place, *Plautus* doth shew,
A saying in Laten, and that is this:
Festo die si quid prodigeris,
Profesto egere liceat nisi pepereris.
If on the Holiday, wasting thou doe vse,
On the worke day thou mayest beg, vnlesse well thou get:
So in tryumphing, like effect insues,
That next after waste, indigence is set.
rage. ¶ Then *Perianders* wordes you accoumpt least,
Who vnto honour, an incorager is:
Honor (sayeth he) ***Immortalis est,***
Now syr I pray you, how like you this?
urtyer. ¶ Those wordes to be true, I must néedes confesse,
For honour in déede, is an immortall fame:
And now is the time the same to possesse,
But I haue not wherewith to atchiue the same.
For money is he that the man must decke,
And though I haue attire both costle and gay,
Yet vnlesse it be new, I shall haue but a geck,
Therefore much better for me be away.

[C]*orage.* ¶ Tush man for money be thou not sad,
You Courtyers I know haue Iewels good store,
And money for Iewels will alwayes be had,
Therefore for that matter care thou no more.

[C]*ourtyer.* ¶ Yea but how it is had, I partely doe know,
And what excessiue interrest is payde,
Therefore you may say the more is my woe,
Would God that I had it neuer assayde.

[C]*orage.* ¶ Well, whateuer it cost, it must néedes be had,
Therefore withstand not thy fortunate chaunce,
For I will count thée foole, worse then mad,
If thou wilt not spend money, thy selfe to aduaunce,
Now is the time of hap good or ill:
Venture it therefore while it is hote,
For the Tyde will not tarry for any mans will,
Neuer shalte thou spéede, if now thou spéede not.

[C]*ourtyer.* ¶ Truely this talke doth encorage me so much,
That to sée the Court agayne, I doe pretend,
But I pray thée doest thou know any such,
As vse vpon gages money to lend?

[C]*orage.* ¶ Why man for that matter you néede not to doubt,
Of such men there are ynow euery where,
But sée how luckely it doth fall out.
Sée yonder two friends of mine doe appeare.
There is a broker betwéene man and man,
When as any bargaynes they haue in hand,
The other a Marchauntes man now and than,
In borrowing money, thy friendes they may stand.

S. 21 C. III. *Helpe and Furtheraunce enter*

Helpe. ¶ So are we in déede, and what of that?
Who is it that with vs would any thing haue?

Courtyer. ¶ Euen I a Gentleman whome money doo lack,
And therein your friendship would gladly craue.

Helpe. ¶ Therein we can helpe you if your pleasure it be,
And will do or else we were greatly to blame,
Prouided alwayes that to our paynes you doe sée,
And also put in a good pawne for the same.

Courtyer. ¶ A pawne sufficient I will therefore lay,
And also your paynes I will recompence well,
But I must néedes haue it out of the way,
Although my Landes therefore I do sell.

Helpe. ¶ You shall haue it syr so soone as you will,
And therein you shalbe friendly vsed,
For in friendly vsing this fellow hath skill, *pointing to Furtheraun*
Therefore his counsel must not be refused.
He is seruaunt vnto a Marchaunt man,
Who is partly ruled after his minde.

Courtyer. ¶ In déede as you say, helpe me he can,

I doubt not but his friendship I shall fynd.
Doubt you not syr, but in pleasuring me,
I will recompence your paynes with the moste.
urther. ¶ What I can doe for you, soone you shall sée,
It is but folly thereof for to boast.
ourtyer. ¶ Well then it is time that hence we were packing,
For fayne an end thereof I would know.
elpe. ¶ Why syr no dilligence in vs shalbe lacking,
For we are ready, if that you be so.
ourtyer. ¶ Why then that we go I thinke it were best,
Thinke you your mayster is now at home?
urther. ¶ Ye I know well at home he doth rest,
And I gesse that now he is sitting alone,
Therefore no longer here let vs stay.
ourtyer. ¶ Then sir adew for I will leade the way.

Speaking to Corage & goeth out with Furtheraunce. & Helpe.

]orage. ¶ Now may you sée how Corage can worke,
And how he can *en*corage, both to good and bad:
The Marchaunt is *in*couraged, in gréedinesse to lurke,
And the Courtyer to win worship, by Corage is glad.
The one is good, no man will denay,
I meane corage to win worship and fame:
So that the other is ill, all men will say,
That is corage to gréedinesse, which getteth ill name.
Thus may you sée Corage contagious,
And eake contrarious, both in me do rest:
For I of kind, am alwayes various,
And chaunge, as to my mind séemeth best.
Betwéene man and wife, sometimes I doe showe,
Both my kindnesse, when my pleasure it is:
The goodwife giueth her husband a blow,
And he for reward, doth giue her a kisse.
The goodwyfe by Corage, is hardy and stoute,
The goodman contrary, is pacient and méeke:
And suffreth himselfe to be called loute,
Yea, and worse misvsed, thrise in a wéeke.
How say you good wiues, is it not so?
I warrant you, not one that can say nay:
Whereby all men here, may right well know,
That all this is true which I doe say.
But yet Corage tels you not all that he knowes,
For then he must tell, of ech wife the name:
Which is no greate matter, the best are but shrewes,
But I will not say so, for feare I haue blame.

Greedinesse enter.

Gr]eedines. ¶ Now Corage I say, what newes in the coste?
What good tidinges abroade, doest thou heare?

[*Co*]*rage.* ¶ Why what doest thou heare? hye thée home in poste,
For I sent home a Gentleman, to séeke for thée there.
[*Gr*]*eedines.* ¶ And what is the matter that with me he would haue?
S.23 = C.IV. *Corage.* ¶ He must borrow some money, his worship to saue.
Greedines. ¶ Tush then to tarry he will be glad,
If that he come any money to borrow.
Corage. ¶ Yea but take the time, while it is to be had,
And deferre not thy profite, vntill to morrow.
This Gentleman is a Courtyer braue,
And now in néede of money doth stand:
Therefore thine owne asking, of him thou mayest haue,
So that thou wilte pleasure him out of hand.
Greedines. ¶ And is he a Courtyer, and standeth in néede,
This to my purpose, doth rigthly fall:
For the néedy Courtyers, my cofers do féede,
And I warrant thée, that pinch him I shall.
For since I know, his néede to be such,
That money he must néedes occupy:
I know I cannot aske him to much,
If I his mind will satisfy.
Therefore now Corage to thée adew. *Fayne a going out.*
Corage. ¶ Nay softe syr yet one word with you.
You told me not yet how you did agrée,
With no good Neighbourhood, that good man growte.
Greedines. ¶ Mary syr he hath gone thorow with mée,
And the old Tenaunt he will thrust oute.
But I with that matter haue naught to doe,
Let them two now for that agrée:
I know I should neuer haue come vnto,
So much as therefore he hath payed to mée.
Therefore I might be counted mad,
If I to his proffer would not haue tended:
This profitable lesson which of thée I had,
The Tyde taryeth no Man, was not vnremembred.

Profite entreth.

Profite. ¶ God spéede syr, I pray you shew me if you can,
Did you not mayster Welthinesse here about sée.
Corage. ¶ Cockes passion this is the Gentlemans man, *Speaking to Greedines.*
S. 24. Which at home doth tarry for thée,
Syr Welthinesse is not hence far away. *Turning to Profite.*
[*G*]*reedines.* ¶ I am hée syr, what would you of me require?
[*P*]*rofite.* ¶ My mayster at home for your worship doth stay,
And to speake with you he doth greatly desyre.
If it be your pleasure home to repayre,
Or if ye will, he shall hether come,
Your maysterships pleasure therefore declare,
And I know incontinent it shalbe done.

G]reedines. ¶ Nay I meane homeward to hye,
For that I suppose to be the best,
And by all the meanes that in me doth lye,
I will fulfill your maysters request.

P]rofite. ¶ I trust also you will consider my payne,
Thereby I trust you shall not loose,
For perchaunce I may preferre your gayne,
By meane which with my mayster I doe vse.

reedines. ¶ As I fynd thée ready in furthering of me,
So doubt thou not but thou shalt fynd
Me euen as ready in pleasuring of thée,
A word is ynough, thou knowest my minde,
Therefore hence let vs now take tho way.

Profite. ¶ My mayster thinketh vs long I dare say. *Exiunt.*

orage. ¶ I warrant you I will not be long behind,
I know no cause why here I should stay,
A company of my schollers, I know where to fynd,
Therefore toward them I will take the way. *Exiunt.*

The Tenaunt tormented entreth.

Tenaunt. ¶ Whether shall I goe, or which way shall I take,
To fynd a Christian constant and iust,
Ech man himselfe a Christian would make.
Yet few or none, that a man may trust.
D. I. But for the most parte fayned, inclined to lust.
As to insaciable couetousenesse, moste abhominable,
Or some other vice, moste vile and detestable.
It is well knowen, what rigour doth raigne,
In that cruell tyger, my Landlord Gréedinesse:
Who in my house, would not let me remayne,
But hath thrust me out, with spitefull spéedinesse.
Hauing no respect, to my naked néedinesse.
But altogether, regarding his gayne,
Hath bereaued my liuing from me, to my payne.
What neighbourhood is, may also be seene,
My neighbour supposed, is my deadly foe:
What cruell chaunce, like to mine hath béene,
Both my house and liuing, I must now forgoe.
What neighbour is he, that hath serued me so?
Thus crewelly to take my house, ouer my head,
Wherein these forty yeares, I haue bene harbored and fed,
And now being aged, must thus be thrust out,
With mine impotent wife, charge, and famely:
Now how I shall liue, I stand in great dout,
Leading and ending, my life in misery.
But better doe so, then as they liue, by théeuery,
Catching and snatching, all that euer they can,
Because that (say they) Tyde taryeth no Man.

But God graunt that they, in following that Tyde,
Loose not the tyde of Gods mercy and grace:
I doubt that from them, away it will slyde,
If they still pursue the contrary race.
As dayly they doe, Gods lawes to deface,
To their own soules hurte, and to their neighbours damage,
Still following the instructions, of cursed Corage.
I sée whome I séeke, is not here to be found,
I meane Christianity, constant and iust:
I doubte that in bondage he lyeth fast bound,
Or else he is dead, and lyeth buryed in dust.
But if he be liuing, to fynd him I trust,
[S. 26. Therefore till I fynd him, I will no where stay,
Neyther in seeking of him, I will make delay.

Enter Corage.

Corage. ¶ Ah syrra, I cannot choose but reioyce,
When I remember my little pretty boyes,
My schollers I meane, who all with one voyce,
Crye we loue Corage, without other choyce.
The yong ymphes I incorage and leade,
In ryotous footesteps, so trimly to treade.
That guilty, and vnguilty, often they pleade,
And being found guilty, hang all saue the head.
The virgins which are but tender of age,
Rather then their trim attyre should swage
Their tayles for new they will lay to gage,
To euery slaue, peasaunt and page.
The graund signyoures, which in yeares are rype,
With couetous clawes, like the gréedy grype,
Their pore brethren, from their liuinges do wype,
And euermore daunce, after Corages pype.
Corage neuer in quiet doth lye,
But the Tyde taryeth no man, still he doth crye
Therefore worke thy will by and by,
That rich thou mayest be, when euer thou dy.

The mayd willfull Wanton enter.

Wanton. ¶ Of all misfortunes, mine is the worst,
Truely I thinke I was accurst,
When I was an infant, not fully nurst.
Alas for griefe, my harte it will burst.
I dayly sée women as yong as I,
Which in whyte Caps, our dore doe go by:
I am as able as they, with a man to lye,
Yet my mother doth still, my wedding denye.
S. 27 D. II. She sayeth for wedding, that I am vnfit,
Maydes of fowertéene yeares she sayeth, hath no wit:

And so euery day she sayeth I shall tarry yet,
That would God I were put quick in the pit.
God wot we maydes, abide much misery.
And alwayes kept in, from hauing liberty:
Of euill tongues we walke in ieoberty,
Most people are now so full of ielousy:
If a yongman a mayde doe but kisse,
Now (say the people) you may sée what she is:
Where if I were a wyfe, nothing I should misse,
But liue like a Lady, in all ioyfull blisse.
I right well doe know, the peoples spight,
Because that to be pleasaunt, I haue delight:
Therefore past grace, they say I am quight,
And a wilfull wanton, my name they doe wright.
Yet I trust in God, once to sée the day,
That to recompence their spight I may:
For if euer I be marryed, and beare any sway,
Then I know what I haue to say.
Therefore good God, make me shortly a wife,
Or else shortly take away my life.
[C]orage. ¶ Alas pretty Parnell, you may soone end this stryfe,
Yong men fit for husbandes, in this towne are ryfe.
And your mothers ill will, you may soone preuent,
If you will follow my councell, and intent.
[W]anton. ¶ Oh but if my mother would thereto consent,
To be marryed this night, I could be content.
[C]orage. ¶ But consent she or not, yet is it for thée,
Vnto thine own preferment to sée.
Doest thou with any yong man so agrée,
That he would consent, thy husband to bée.
[W]anton. ¶ Dyuers there are, who gladly would haue me,
And being their wyfe, would trimly bebraue me.
From all wrong they would defend and saue me,
Tush ynowe there are, which to wife doe craue me.
Corage. ¶ Then deferre no time if that thou be wise,
For now to preferment, thou arte like to arise.
The Tide taryeth no man, else the prouerbe lyes,
In delaying comes harmes, thou séeest with thiue eyes.
But by mariage all thy gréefe shalbe eased,
And thy ioyes shall manifold wayes be increased.
Wanton. ¶ But alas my mother will so be displeased,
That I know her wrath will neuer be appeased.
Corage. ¶ And wilt thou for displeasing of her.
Thine owne preferment and fortune defer?
Now arte thou youthfull, thy selfe to prefere,
And thy youthfull bewty, mens heartes may stere.
But youthfull bewty will not alwayes last,
The Tyde taryeth no man, but soone it is past.

Therefore to wedding, see thou make haste,
For now much time thou doest loose in waste.

Wanton. ¶ Oh what comfortable wordes are these,
Truely your talke doth me greatly please,
I will not stinte but séeke out alwayes,
Vntill that I haue found some ease.
I care not what my mother doe say,
This matter I will no longer delay.
But a husband I will haue out of the way,
And then may I boldly dally and play.
No man dare me then once to controule,
Least my husband chaunce for to scoule.
If any man vse to intreate me foule,
My husband will lay him ouer the noule.
It doth me good to thinke of the blisse,
Which betwéene new marryed couples is.
To sée their dallyaunce sometime ywisse,
It setteth my teeth an edge by gisse.
Truely I would gladly giue my best frock,
And all thinges else vnto my smock.
To be marryed in the morning by vi. of the clock,
I beshrew my heart if that I doe mock.
S. 29 – D. III. Syr you will not beléeue how I long,
To be one of the wedded throng.
My thinkes it lyeth in no tongue,
To shew the ioyes that is them among.

Corage. ¶ It passeth ioy which they imbrace,
They take their pleasure in euery place.
Like Aungels they doe run their race,
In passing blisse, and great solace.

Wanton. ¶ Well syr I will no longer tarry,
But some man out of hand will marry.
Altough from my mothers minde I varry,
Yet your wordes in minde I carry.
Therefore good sir to you adew,
Vntill agayne I méete with you.
If I spéede well, a good coate new,
To your parte may chaunce insue. *Exiut.*

Corage. ¶ Alas wilfull wanton, my pretty peate,
My wordes haue set her in such a heate.
Now toward wedding her loue is so greate,
That scarce she can neither drinke nor eate.
Now I Corage in her doe begin,
So that for her mother she cares not a pin.
Now all her mind is a husband to win,
To be vnwedded she thinketh it sin.
How say you my virgines euery one,
Is it not a sinne to lye alone?

When .xII. yeares of age is gone,
I dare say you thinke so euery one.

Helpe entereth.

elpe. ¶ Nay now let him shifte for himselfe if he will,
Since I am payed the thing I did séeke:
Alas good Gentleman, he is serued but ill,
In fayth he is in now by the wéeke.
He hath naught but that, for which he hath payed,
The lone of his money he hath dearly bought,
I warrant you it might be boldly sayd,
His cardes being tolde, he hath wonne right nought.
orag]*e.* ¶ And how so Helpe? is he so pincht I say?
By my troth that is a sport for to heare.
'elpe.] ¶ Serra, he standes bound forty poundes to pay,
But little more then thirty away he did beare,
For what with the marchauntes duety for lone,
Item for writing vnto the scrybe:
The third part into my pouch is gone,
And the marchauntes man, hath not lost his brybe.
So that amongest vs fower, almost ten poundes,
Is clearely dispersed and spent:
The Gentleman sweareth, harte, blood, and woundes,
Repenting that after thy councell he went.
orag]*e.* ¶ Yea but syrs, my parte is the least,
Who am the Captayne of all the route.
Ielpe.] ¶ Tush man for that matter, set thy heart at rest,
For that which we haue, thou shalt not be without,
But syrra, seest thou not who doth yonder appeare,
By my troth me thinkes two knaues they are.

Profite and Furtheraunce, enter together.

'urthe]*r.* ¶ Indéede whosoeuer vnto thée is neare,
For a knaue he néedeth not to séeke farre.
:orage]. ¶ Syrs I will tell troth to make you agrée,
By gesse I thinke, you are Knaues all thrée.
'urthe]*r.* ¶ In déede thrée we are, we are no lesse,
And you are the fourth to make vp the messe.
Corage]. ¶ Well for that matter, we will not greatly striue,
But syrs what wind now did you hether driue?
'urther]. ¶ I fayth to shew thée what luck we haue had,
By (Willing to win Worship) that lusty lad.
To make talke thereof, now it is no time,
IV. But if thou wilt go with vs, we will giue thée the wine.
rofite. ¶ And as my mayster pleased you two, and the scribe,
So of Gréedinesse the Marchaunt, I had a bribe.
So that none of vs went vacant away,
But of one of the parties, had honestly our pay.
'elpe. ¶ Yea but of them both, I had my bribes,
My maysters, the Broker can play of both sides.

He is almost payd as well for his trotting,
As is the Sroibe, for his writing or blotting.
Yea and yet both parties are not content,
For I dare say the gentleman, his bargayne doth repent.

Further. ¶ Marry syr can you blame him, that so hath bene rung
He may say he hath payde, to heare a faire tongue.
And now without his man he is gone,
His man geues him leaue for to walke alone.

Profite. ¶ Let me alone, I warrant thée some excuse I will haue,
And the worst fall I know, I shalbe but called knaue.
But yet sirs after him, I will hye,
And by the way I will inuent some lye.

Corage. ¶ Nay softe Profyte, you must not go so,
You must helpe to sing a parte or you goe.

Profité. ¶ So it be short, I am well content.

Corage. ¶ And all the residue thereto do consent.

The Song.

WE haue great gayne, with little payne,
And lightly spend it to:
We doe not toyle, nor yet we moyle,
As other pore folkes do.
We are winners all thrée,
And so will we bée,
Where euer that we come a:
For we know how,
To bend and bow,
And what is to be done a.

S. 32. ¶ To knéele and crouch, to fill the pouch,
We are full glad and fayne:
We euer still, euen at our will,
Are getters of great gayne.
We are winners. &c.

¶ It is our will, to poule and pill,
All such as doe vs trust:
We beare in hande, good friendes to stand,
Though we be most vniust.
We *be* winners. &c.

¶ Full far aboutes, we know the routes,
Of them that riches had:
Whome through deceite, as fysh to bayte,
We made their thrift forth gad.
We are winners. &c.

Finis.

or]age. ¶ Now Cole profite, in fayth gramarcy for thy song.
ro]fite. ¶ Much good do it thée, but I am afeard I tarry to long.
Therefore friendes adue, for I will be gone.
[el]pe. ¶ Nay softe Profite, leaue vs not behind,
For hence to depart, we also do minde.
or]age. Then thrée knaues on a cluster, get you together,
Néedes knaues you must go, for so you came hether.
ro]fite. ¶ But here we found thée, a Knaue most of all,
And so we leaue thée, as thou doest vs call.
or]age. ¶ Now so is the purpose, and this is the case,
Good cosen Cutpurse, if you be in place.
I beséech you now, your businesse to plye,
I warrant thée I, no man shall thée espye.
If they doe, it is but an howers hanging,
But such a purse thou mayest catch, worth a yeres spending.
I warrant thée encouraging thou shalt not lack,
Come hyther, let me clap thée on the back.
. I. And if thou wilt now follow my request,
At Tyborne I may chaunce clap thee on the_brest.
So that of clapping, thou shelt haue store,
Here clapping behind, and at Tyborne before.
But cosen Cutpurse, if ought thou do get,
I pray thée let me haue part of thy cheate.
I meane not of thy hanging fare,
But of thy purse, and filched share.
Well syrs it is time, that hence I doe pack me,
For I am afrayde, that some men doe lack me.
For some are perhaps, about some good déede,
And for lack of corage, they dare not procéede. *Exiunt.*

The Courtyer entreth.

ourtyer. ¶ As with the poyson, which is moste delectable,
The heart of man, is soonest infected:
So the foe moste hurteth, who séemeth most amiable,
And of all wise man, is to be detected.
At this time this saying I haue elected,
For that they which friendship to me professed,
In steade thereof, my hurte haue addressed.
They promised me, my friendes for to stand,
And to helpe me to that which I did craue:
Vntill that I had obligated my land,
And then was I subiect to euery knaue.
Ech man then a porcion would haue,
The Marchaunt for lone, the Broker for his payne,
And the scrybe for wryting, ech man had a gayne.
Ninubula pluuia imbrem parit,
A mizeling shower ingendreth great wet,
Which saying *officium prouerbia non tarit,*
Many a little maketh a great.

So euery of them, by me wrought his feate,
And euery of these brybes, being cast to account,
To a good porcion I feele do amount.
S. 34. But what vilany is there in such,
Who knowing a man, of their helpe to haue néede:
Will incroch vpon him, so vnreasonable much,
Their owne gréedy desires to féede.
Iuuenall I remember, doth teach them in déede,
Whose wordes are these, both open and playne,
The vicious man only séeketh his own gayne:
Yea twice vicious, may they be named,
Who doe auarice so much imbrace:
But what is their aunswere, when they are blamed,
Say they, we haue here but a little space.
Therefore we haue néede to be getting a pace,
Wherefore should we gayning lay away,
The Tyde taryeth no Man, this is all they can say.

Corage entereth.

Corage. ¶ And as soone as she had supped vp the broth,
The ladle she layd vpon his face:
Woman quoth he, why arte thou so wroth?
Knaue quoth she, get thée out of this place. ***And smyteth the gentleman.***
Courtyer. ¶ Why friend, arte thou not well in thy wit,
Wherefore smitest thou me in such sorte?
Corage. ¶ Jesus Gentleman, are you here yet,
I thought long or this you had bene at the Courte.
Therefore you must pardon mine offence,
For I little thought it had bene you.
Courtyer. ¶ Thy company is so good, I will get me hence,
Therefore cursed Corage adue.
Corage. ¶ And in fayth will you néedes begon,
What man you might tarry a while.
Courtyer. ¶ In thy company I haue tarryed to long,
For I perceaue thou art full of guile. ***Exiunt.***
Corage. ¶ Farewell frost, will you néedes be gone,
Adue since that you will néedes away:
In fayth this sporte is trimsy alone,
S. 35 - E. II. That I can thus, a gentleman fray.

Greedinesse and Helpe enter together.

Greedines. ¶ Oh Helpe, might I once sée that day,
Tush I would not care, who I did wrong.
Helpe. ¶ Doubt not, you néede not that for to fray,
You shall sée that day, or that it be long.
Corage. ¶ What day is that, whereof you doe speake?
May not a body your councell know.
Helpe ¶ Mary syr, this day whereof we doe intreate,
Is a day of some notable show.

When the Courtyers in their brauery shalbe,
Before their Prince, some shew to make:
If such a day, Welthinesse might sée,
He hopeth then, some money to take.
For without cost, they may not be braue,
And many lacke money. as he doth suppose:
Wherefore at some, a good hand he would haue,
I warrant thée, by none he hopeth to lose.
rage. ¶ Tush man doubt not, such dayes there will come,
That matter thou néedest not to feare.
eedines. ¶ To here of such dayes, I would ryde and run,
So glad I would be, of such dayes to heare.
Oh with these Courtyers, I loue to deale well,
Or with other yong Gentlemen, who haue pounds or lands:
For whether I doe lend them or my weares to them sell,
I am sure to win largely, at their handes.
And specially, where in néede they doe stand,
Then in fayth I doe pinch them home:
When I sée they must néedes haue money out of hand,
And that other shifte, to worke they haue none.
lpe. ¶ Why that is the way syr to come alofte,
Great welth thereby, I know you doe get.
eedines. ¶ I warrant thée no time, I driue of,
Neyther for any mans saying, the same will I let.
Well syrs I must now leaue of this talke,
And I must bid you both twayne adue. *Fayne a going out.*
orage. ¶ Softe mayster Gréedinesse whether do you walke,
What syr I pray you, one word with you.
reedines. ¶ Towardes Powles Crosse, from hence I doe goe,
Perchaunce some profite there I may meete.
orage. ¶ To Powles Crosse, what there will you doe,
Do you the Preachers wordes so well like.
eedines. ¶ Tush for the preaching I. passe not a pin,
It is not the matter wherefore I do go:
For that goeth out whereas it comes in,
But herein my meaning, to thée I will show.
You know that many thether doe come,
Wherefore perchaunce, such may be my hap:
Of my ill debtors there to spye some,
Whome without delay, by the héeles I will clap.
lpe. ¶ Why syr, and will you arest them there?
While they at sermon preaching be.
eedines. ¶ Will I quoth you, wherefore should I feare,
It is best taking them, while I may them sée.
rage. ¶ Yea bir Lady syr, full wisely you say,
Take them while you may them get,
Or else perchaunce it wilbe many a day,
Or on them agayne your eye you shall set.

Greedines. ¶ I remember what you haue sayd,
Tyde taryeth no man, marke you that:
Wherefore no time hereiu shalbe delayed.
Therefore syrs adew to long I do chat. *Exiunt*

Corage. ¶ Now that here is none but you and I,
I pray thée deliuer to me my part,
Dispatch and geue me it by and by:
And that I say with a willing hart,

Helpe. ¶ I know no part I haue of thine,
Therefore of me thou gettest no part.

Corage. ¶ I will make thée confesse a parte of mine,
Or else I will make thy bones to smart.

7 — E.III. *Helpe.* ¶ When the residue doe thereto agrée.
Then will I also geue thée a parte:
But if they no part will giue vnto thée,
If I giue thée any, beshrew my harte.

Corage. ¶ Yea friend Helpe, are you at that poynt.
I will make you otherwise to say:
Or else I will heate you in euery ioynt,
Now mayster Helpe, how like you this play.

And fighteth to prolong the time, while Wantonnesse maketh her ready.

Helpe. ¶ What hold thy hand man, arte thou so mad.

Corage. ¶ To confesse me a part, I will make thée glad.

Helpe. ¶ A parte thou shalt haue, when home we doe come.

Corage. ¶ Vpon that condicion mine anger is done.
A syrra thinke you, to make me your knaue,
And yet all the profite your selues you would haue.

Enter wastfulnesse the husband of Wantonnesse.

Wastful. ¶ What ioy is like the linked life?
What hope might hold me from my wife?
Can man his tongue so frame,
Or eke dispose me from my dame?
What doth my substaunce good to mée?
I will therefore be franke and frée,
Where couples yong do méete,
That plyaunt péece so swéete,
My ioy for to declare,
Whose bewty is so rare,
In cofers lockt to lye,
To serue my wyfe and I.

Corage. ¶ Then doe you wisely, I sweare by S. Anne
Take time while time is, for time will away:
The niggard is neuer counted a man.
S. 38. Therefore remember to doe as you say.

[W]astful. ¶ I warrant thée, what I haue sayd,
Nothing I meane shalbe delayed.

I will the same fulfill,
To ease and please my will.
H]elpe. ¶ Truely syr you doe wisely therein,
For what good of hoording insues:
Vndoubtedly I thinke it a sinne,
And beastes they are, which the same doe vse.
W]astful. ¶ Vse it who list, for me he shall, I meane to hoord no store,
I meane to serue my time with all, and then I séeke no more.

Wantonnesse enter.

W]anton. ¶ Jesus husband what doe you meane,
To run abroade, and leaue me at home:
You are such a man, as I haue not séene,
I sée well, hereafter you will leaue me alone.
That so soone begin, from me to be straying,
What man, it is yet but honny moone.
W]astfull. ¶ What woman would you haue me alwayes playing?
So may we shortly both be vndone.
As for pleasure there is a time,
So for profite there is the like:
Therefore I pray thée gentle wife mine,
Be contented that my profite I seeke.
W]anton. ¶ Yea but husband I say consider in your mind,
That now we are yong, and plyaunt to play:
But age approaching, makes vs lame and blind,
And lusty corage doth then draw away.
Then what may substaunce vs auayle,
For age no pleasure doth regard:
Therefore good sweete harte doe not quayle,
Thinke neuer that the world is hard.
C]orage. ¶ Vndoubtedly moste true it is.
The woman herein doth truely say:
E. IV. Sir haue not you heard before this,
Tyde taryeth no man, but will away.
Wastfull. ¶ But better it is hardly to begin,
And after in better estate to bée:
Then fyrst to be alofte full trim,
And after to fall to lower degrée.
Wanton. ¶ Truely that is but a foolish toy,
At the fyrst to liue hardly and bare:
Many we sée misse that hoped ioy,
And then it prooueth, for others they spare.
Haue not many had, full sorrowfull hartes,
By losing of that which they did spare:
Had they not better haue taken their partes,
Then so for others, them selues to make bare.
And what know we, if we shall liue,
To take our partes of that we scrape:

Would it not then your harte gréeue,
To leaue your substaunce in such rate.

[W]astful. ¶ Yea but swéete harte, if naught we shall haue,
When hereafter we shall aged wax:
Then had we better wish vs in graue,
Then néedy pouerty should vs vex.

Wanton. ¶ Doubt you that such chaunce shall befall,
Truely you are greatly vnwyse:
We are able to kéepe vs from such thrall,
Spend, and God will send, else the prouerbe lyes.

Wastfull. ¶ His sending woman, we dayly do sée,
Is a staffe and a wallet vnto such:
Who such excessiue spenders bée,
Experience thereof we haue to much.

Wanton. ¶ Well husband this talke is in vayne,
Therefore cease so sharply to speake:
For vnlesse such talke you doe refrayne,
I feare for vnkindnesse my harte will breake.
I little thought that you would thus,
Haue now restrayned me of my will:
S. 40. But now right well I may discusse, *Shee weepeth*
That you doe loue some other gill.

[W]astful. ¶ Why woman doest thou thinke that I,
Haue thought all this while, as I haue sayd:
I did it onely thy mind to trye,
For pleasure in me, shall not be delayd.
While the time is, the time I will take,
What soeuer I list to say:
Of my goods no God I will make,
Therefore good wife, do thy sorrow away.

Wanton. ¶ A fayth are you such a one indéede,
By gisse you made me almost afeard:
My harte in my belly was ready to bléede,
When such foolish wordes in you I heard.

Helpe. ¶ I would haue counted him greatly vnwise,
If he were so foolish, as himselfe he made:
Fooles they are, which such pleasure despise,
But I knew that therein he would not wade.
And truely I am right glad to sée,
That so good an agréement betwéene you is:
For truely where couples doe so well agrée,
It may not be chosen, but there is great blisse.
I am sorry that thus we must parte you froe,
Corage it is time for vs to departe.

Wanton. ¶ But yet my friendes before that you goe,
Of a song helpe vs to sing a parte.
By my troth husband we must néedes haue a song,
Will you not helpe to further the same?

Wastful. ¶ Yes by my troth, so it be not long,
Or else you might count me greatly to blame.
Corage. ¶ And I am content a part for to beare.
Helpe. ¶ Then be sure I will helpe in with a share.

The Song.

. I. THough Wastfulnesse and wantonnesse,
Some men haue vs two named:
Yet pleasauntnesse and plyauntnesse,
Our names we haue now framed.
For as I one is pleasaunt, to kisse and to cully,
The other is plyaunt as euer was holly.
As youth would it haue,
So will we be braue.

¶ To liue in blisse, we will not misse,
What care we for mens sayings:
What ioy is this, to sporte and kisse,
But hurte comes in delayings.
The one is full ready to the others becking,
Betweene vs there is neither chiding, nor checking.
As youth will it haue, &c.

¶ Full braue and full fyne, we passe the time,
Take time while time is byding:
What ioy is thine, the same is mine,
My mind shall not be slyding.
Qur goods are our owne, why should we spare,
Or for time to come, why should we care.
As youth would it haue, &c.

Corage. ¶ Now friendes adue for we must depart,
Wastfull. ¶ Farewell my gentle friendes withall my hart.
Wanton. ¶ Well husband now I will home repayre,
To sée that your dinner dressed be. *Exiunt.*
Wastful. ¶ Doe so wife, and sée we haue good fare,
I meane not long to tarry after thée. *Pause.*
Whose ioy may be compared to mine,
I haue a wife bewtifull and gay:
She is yong, pleasaunt, proper and fyne,
And plyaunt to please me both night and day.
For whome should I pinch, for whome should I spare,
Why should I not be liberall and frée,
How euer the world goe I doe not care.
I haue ynough for my wife and me,
And if my substaunce chaunce to decay:
I know my credite is not so ill,
But that I can borrow twenty pound alway,
To serue me at my pleasure and will.

For repayment thereof, no care I will take:
No matter it is if the same I may get,
While it lasteth, therewith I will merry make.
What skils it though that I come in debt.
While yong I am, youthfull I will be,
And passe my time in youthfull sorte:
For as my wife here sayd vnto me,
Age doth delight in no pleasaunt sport.
Wherefore since pleasure I doe loue:
In youth it behooues to take the same,
Nothing there from my heart shall moue.
But I thereto my heart will frame.
I feare me that I tarry to long,
My wife doe looke for me before this:
Therefore homeward I will be gone,
For there is ioy and heauenly blisse. *Exiunt.*

The Sergeaunt and the debtor rested entereth.

Debtor. ¶ What infidelity in him doth rest,
Who no time forbeareth to take his pray:
Most like the gréedy or sauadge beast,
Who in creuelty rageth both night and day.
Might he not the space of one Sermon stay,
What care or minde gaue he to Gods word,
Who at preaching thereof did me so disturbe.
Is the Sabboth day, and Paules Crosse,
A time and place to vex thy debtor?
Or hast thou Greedinesse by me had any losse?
Nay by me thou arte a hundereth pound the better,
I speake of the least and not of the greatter.
S. 43 -- F. II. Yet I neuer denyed, my debt for to pay,
But in deede I requyred a longer day.
Sergeant. ¶ Tush syr this talke is all but in vayne,
Meane you thus the time to delay?
Dispatch therefore, and please me for my payne.
And toward the Counter, let vs away.
Debtor. ¶ No haste but good, stay yet a while,
Or else take the payne with me for to walke:
About the quantity of halfe a mile,
With a friend of mine, that I might talke.
Sergeant. ¶ For a Royall I will not so farre goe,
Therefore set your heart at quyet.
Debtor. ¶ I meane to please no Sergeant so,
I am no customer for your dyet.
But since to goe, you doe not intend,
You must take paynes here to tarry with me:
Vntill for a friend of mine I doe send,
Which I trust shortly my bayle will be.

rgeant. ¶ Neyther will I with thée here remayne,
Therefore dispatch and let vs away:
Thinkest thou that I hauing naught for my payne,
Will eyther goe with thée, or heare for thée stay.

ebtor. ¶ And what wilt thou aske, with me here to stay?
At one word let me that vnderstand.

rgeant. ¶ At one word ten groates thou shalt pay,
Or else to the Counter we must out of hand.

ebtor. ¶ That will I doe with a right good will,
Rather then so much thou shalt get:
I will not so much thy minde fulfill,
If that my harte, my hand may let.

rgeant. ¶ Why then with spéede let vs away.
This deede thou wilt repent I trow.

ebtor. ¶ Well wherefore now doe we stay,
I am ready hence to goe.

rgeant. ¶ Come on then.

They two go out.

Christianity must enter with a sword, with a title of pollicy, but on the other syde of the tytle, must be written gods word, also a Shield, wheron must be written riches, but on the other syde of the Shield must be Fayth.

]hristian. ¶ Christianity I doe represent,
Muse not though the sword of pollicy I beare:
Neyther marueile not what is mine intent,
That this fayleable shield of riches I weare.
Gréedy great, will haue it so euery where,
Gréedy great for this cause I haue named,
For that the greater parte vse gréedines, which is to be blamed.
As the greater parte will, thereto must I yéeld,
Their cruell force I may not withstand:
Therefore I beare this deformed sword and shield,
Which I may be ashamed to hold in my hand,
But the Lord deliuer me from their thraldome and band,
For if the enemy assayle me, then am I in thrall:
Because I lack such Armoure, as is taught by S. Paule.
For in steade of Gods word, and the shield of fayth,
I am deformed with pollicy, and riches vayne:
And still I say, as the greater parte sayeth,
I am still a christian, and so shall remayne,
My Christianity say they, no domage doth sustaine:
But alas they are deceiued, their armoure is not sure,
For neyther pollicy, nor ryches, may long time indure.
Yet vpon those two, we greatly depend,
We say by pollicy, our selues we can saue,
Riches as shield, we say will defend,
And by riches we possesse what euer we craue,
So that for riches, we sell all that we haue.

Not onely the body, and all thinges terestriall,
But also the soule, which ought be celestiall.

Faythfull few enter.

Faythfull. ¶ Alas I lament to heare the report,
Which of vs cittizens in euery place is spread:
It is not long synce I came from the court,
S. 45 F. III. Where I would haue bene glad to haue hid my head.
With the spoyle of the symple, there they say we're fed,
So that for the couetous greedines, which some cittizens vse,
A shamefull ill reporte to the whole ensues.
But I must néedes confesse some among vs there be,
For whose sakes the whole number beareth great blame:
They abuse themselues so, towardes euery degrée,
As man without reason, and past wordly shame,
Neither regard they their owne, nor their ill name.
So they may haue the chaffy treasure of the world,
They passe not both with God and man to be abhord.
There is no time nor place, that they will forbeare,
When any of their helpe hath moste néede:
Then shall he pay treble for his money or ware,
Or else of them he is not like to spéede.
They nothing regard his pouerty or néede.
But who is it which yonder doth stand? *he goeth toward him*
Holding the Sword of Pollicy in his hand,
Moste certayne I am, that face I should know,
Syr is not your name Christianity?
Christian. ¶ Yes vndoubtedly, my name is so,
As you are faythfull few imbraser of verity.
Faythfull. ¶ And shall the Sword of Pollicy, by Christianity be borne,
Truely that is contrary to your nature and kinde:
Now are you deformed like a thing forlorne,
Which maketh me suspect of me in my minde.
Christian. ¶ Oh Faythfull fewe, of me haue no doubt,
I am Christianity, though thus deformed:
And though thus abused, by the great route,
Yet by God I trust, my tytle shalbe turned.
Faythfull. ¶ By the power of God I wil not delay, *he turneth the titles*
To turne this tytle most vntrue and fayned,
And I will indue thée, and that straight way,
With such weapons, as Saynt Paule hath ordayned.
Christian. ¶ Alas in vayne this payne you doe take,
For as you faythfull, in number are few,
S. 46. So the power is but small that you can make,
To resist the greedy great ones, who are agaynst you.
[Fa]ythfull. ¶ *Si Deus nobiscum, quis contra nos,*
If God be with vs, who may vs resist,

Weigh not then the number, but weigh his purpose,
Who ruleth all thinges, as himselfe doth list.
I know how Gréedinesse, with the great part is vsed,
Their pilling, pouling, pinching and spoyling:
How both the simple and others, with them are abused,
They liue by the fruites of other mens toyling.
But God is not dead, neyther is he a sléepe.
Although for a time his hand he doth hold:
Yet doth he remember his little shéepe,
And will reuenge the wrong done to his folde.

Corage and Greedines enter as though they saw not Christianity.

Corage. ¶ Let them say what they wil, doe thou as I told thée,
Trust thou not to any knaue of them all:
Not a Preacher of them all, in thy néede will vphold thée,
Try them who will, their deuotion is small.

Greedines. ¶ Thou wilt not beléeue how the Knaue did prate,
Ye cittizens repent, thus he did crye,
Looke about in time quoth hée, or it be to late,
For the vengeaunce of God at hand is full nye.
As though he knew what were in Gods minde,
Surely it is shame they are so suffred to lye.

Corage. ¶ But in my talke great profyte thou doste fynde,
They are all lyers as their talke doth trye,
By my doctrine thou haste great profyte and gayne,
Great riches and substaunce, therby thou doest win:
To instruct thée dayly I take great payne,
Which way thou shalt thy riches bring in.

Greedines. ¶ Thou doest so in déede, and thankes I thee giue,
But syrra, now I remember a thing:
Which made me not long since, to laugh in my sléeue,
To me a yong Gentleman the Broker did bring,
IV. Whose Father was dead of late as it séemed,
And his landes in Morgage to a Marchaunt was layde,
Wherefore it behooued the same were redéemed,
For the day was at hand, when the same should be payde.
And I perceauing his néede to be such,
I thought I would pinch him or that I went,
To giue mine owne asking, he did not greatly grudge,
And when I had girded him, thence I him sent.

Faythfull. ¶ More shame for thee, and such as thou art,
That with life thou arte permitted, it is great pitty,
Thou arte a Christyan with a canckered heart,
And the cause of reproch to a whole citty.
Christianity by thée is greatly abused,
Of his righteous Armour, thou doest him bereaue,
And in stead thereof, by him to be vsed,
The Armour of Sathan, with him thou doste leaue.

Greedines. ¶ Why would you not haue me, how to inuent,
Which way were best to bring in my gayne?
Faythfull. ¶ But not in such sort, to set thine intent,
That all the world of thée should complayne.
Greedines. ¶ I crye you mercy, I know where you are now.
In a Courtyers behalf, this oration you make,
Of late there was one, complayned how,
Excessiue gayne of him I did take.
It is the cast of them all so to say,
When prodigally their money is spent:
Or if the Prince will them not pay,
Then on the Marchaunt, some lyes they inuent.
Faythfull. ¶ Arte thou not ashamed of thy Prince to speake ill?
Thine owne abused doing to excuse:
No marueyle though the citty haue all mens ill will,
When both in word and déede, thy selfe thou doest misvse.
Sed Reginum est male, audire cum besecerint,
Antisthenes doth truely this saying resite,
It is geuen to Princes (sayeth he) though they be beneuolē(n)t,
To be euell spoken of which is agaynst all right.
S. 48. *[G]reedines.* ¶ Syr you are best say no more, then you are able to proue,
Least I make you to repent your boldnesse,
For if my pacience you to much do moue,
I may chaunce turne your heate into a coldnesse.
Why I lende my money like a friend for good will,
And thereby doe helpe men at their néede.
[F]aythfull. ¶ A friend thou arte in déede, though a friend but ill,
Pithagoras thy friendship, hath playnely decréede,
There be many sayth he, who no friendes do lacke,
And yet of friendship they haue but skant,
So thou arte a friend for their moneys sake,
And yet thy friendship they alwayes shall want.
[C]hristian. ¶ Assuredly thou highly offendest,
For that so double in dealing thou arte:
Aristotle sayeth, by the same thou pretendest,
And not so to beare a dissembling harte.
A Christian ought not vnto riches to yéeld,
For it is a thing but fayleable and vayne,
Riches is no perpetuall shielde,
But the shield of Fayth, shall euer remayne.
Take therefore fayth, and Gods word for thy sworde,
And arme Christianity in this wise.
Greedines. ¶ Shall pollicy and riches then be abhord,
Syr they are fooles that them will despise.
I put case pouerty should me assayle,
Can Gods word and fayth me any thing ayde:
Pouerty agaynst riches can neuer auayle,
I am sure syr this may not be denayde.

aythfull. ¶ We deny not, but in this world, riches beare the sway,
Yet, is not riches to be called sure:
For in Gods power it is to make riches decay,
Whereas Gods word and fayth shall euer endure.
reedines. ¶ But geue me riches, take you Gods word and fayth,
And sée which of vs shall haue the better gayne.
ıristian. ¶ Now Faythfull few, you here what he sayth,
Therefore to turne the tytles I must be fayne,
'aythfull. ¶ Well since it will no better be,
To God let vs the cause betake:
Whome I trust, when as time he doth sée,
He will for vs, a deliueraunce make.
ırage. ¶ Come Mayster Welthinesse, let vs away,
What should we here any longer doe?
reedines. ¶ In déede I hold it best as you say,
Therefore your saying I agrée vnto. *They two go out.*
aythfull. ¶ Sorry I am, to sée his estate,
Now neare he is, to the Founte of perdition:
God graunt him repentaunce, or it be to late,
That of his sinnes he may haue remission.
ıristian. ¶ But alas, he goeth the contrary way,
For of his couetousnesse, he taketh no ruth:
And Aristotle I remember doth say,
The couetous man cannot learne the truth.
Wherefore he cannot, or will not know,
The way to reforme me Christianity:
Therefore from this place now I will goe,
To pray vnto God to shew him the verity.
Now Faythfull few adue vnto thée,
I will pray vnto God for thy comfort and ayd:
I beséech thée make like intercession for me,
And that my reformation be not long delayd. *Exiunt.*
'aythfull. ¶ Doubt not thereof good Christianity,
My indeuour herein shall not be delayde:
Alas what is man not knowing the verity,
No man, but a beast he may be sayd.
Yet many there are, which in the world doth liue,
Who for Christians will néedes accoumpted be:
Though to all abhominations, their selues they doe giue,
And from no kind of vice be cleare or frée.
Couetousnesse is accoumpted no sinne,
Vsury is a science and art:
All wayes are good, whereby we may win,
Although it be to our neighbours smart.
Whereby it appeareth, from loue we are frée,
The words of the wise, we nothing regarde:
For withouth loue, no vertue can perfect bée,
As Plato the wyse, hath playnly declarde.

No good thing withouth loue, it is possible to doe,
Seneca of that opinyon hath bene:
Then how many good thinges do they now thinke you,
In whome no loue at all there is séene?
They watch their times, the simple to snare,
No time they forbeare, their pleasures to worke:
God graunt we therefore of them may beware,
For priuily to snare vs, they dayly doe lurke.

Enter Wastfulnesse poorely.

Wastful. ¶ Oh more then wretch, which so foolishly haste spent,
Not onely thine own goods, but also other mens:
What accoumpt shall I make, for the goods to me lent,
Which neuer I am able for to recompence.
How wastfully haue I, with wantonnesse my wife,
Consumed our goods, substaunce and treasure,
That would to God I were out of my life,
For the remembraunce thereof, is gréefe without measure.
My wyfe and I now, are asunder dispersed,
Ech of vs, to séeke our liuing alone:
Alas our woe may not be rehearsed,
Vnto whome now should we make our mone.
In taking the time, to toward we weare,
We were afeard to long to abide:
Corages councell in mind we did beare,
He sayd that for no man would tarry the tyde.
But well away now, which way shall I run,
I know it is folly vnto God to call:
For God I know my peticion will shun,
And into perdition I am now like to fall.
Dispayre, dispayre.

Dispayre enter in some ougly shape, and stand behind him.

S. 51 = G. II. Why should I dispayre, since God doth behold,
The sinner with mercy as the Scripture doth say.
Dispa ire. ¶ But thy prodigall sinnes are so manifold,
That God of mercy, doth thee vtterly denay.
Therefore to ende thy life it is best,
Thy calling for mercy, is all but in vayne:
By ending thy life, thou shalt be at rest,
But if longer thou liue, great shall be thy payne,
Wastfull. ¶ Well then will I seeke some place where I may,
Finish my life with Cord, or with knyfe:
The dispatch thereof, I will not delay,
Farewell now all the world, but chéefely my wife. ***fayne a going out.***

Faythfull few plucketh him agayne.

Faythfull. ¶ Softe stay a whyle, and be not so rash,
Thinkest thou God vnmercifull to be:
Wilt thou trust dispayre, euen at the fyrst dash,
Hast thou no fayth in Gods mercy so frée?

Call vpon god with repentaunce and fayth,
By such wayes and meanes as I will instruct thée.
astfull. ¶ I beleeue God is mercifull, as the Scripture sayeth.

They both kneele, and Wastfull sayeth after Faythfull.

ythfull. ¶ Well follow mée, and I will conduct thée.
Oh heauenly *F*ather pardon my offence.
astfull. ¶ Oh heauenly *f*ather, pardon mine offence.
ythfull. ¶ And graunt that thy mercy may to me repayre.
astfull. ¶ And graunt that thy mercy may to me repayre.
ythfull. ¶ Also O Father banish thou hence,
stfull. ¶ Also O Father banish thou hence,
ythfull. ¶ That wicked Monster of Dispayre,
stfull. ¶ That wicked Monster of Dispayre.

Dispayre flyeth, and they arise.

thfull. ¶ How féelest thou now, thy conscience and minde,
Hopest thou not, of gods mercy and grace?
stfull. ¶ Well God be praysed that here I thée finde,
How happy was I to approch this place.
Dispayre is now fled, I perfectly know,
And in Gods mercy I fyrmely doe trust,
Therefore O Lord deliuer me from thrall:
And pardon me a sinner, most vile and vniust.
aythfull. ¶ That is very well sayd, if so thou doe thinke,
And now frame thy selfe, thy life to amend,
Let dispayre no more into thy mind sincke:
But to be a new man, doe thou now pretend.
And as hertofore thy mind for to please,
Thou haste learned the Tyde will tarry no man,
So now it behoueth for thy greater ease,
That saying after Gods will for to scan.
Take time while time is, thus I doe meane,
Amend thy life whilst here thou haste space:
To Gods mercifull promises sée that thou leane,
So shalt thou enioy the Tide of his grace.
astfull. ¶ To follow your councell, I will doe my indeuour,
I will séeke the same in all poyntes to performe:
The effect of your wordes I will forget neuer,
And now I will hence, my wife to reforme.
That she and I, in manner new,
May amend our liues, to Gods glory and prayse:
Wherefore good syr vnto you adue,
I beseech the Lord to send thée good dayes. *Exiunt.*
aythfull. ¶ Sée how the time takers their fact doth repent,
Who no time will spare in pleasing their will:
And although the beginning haue a pleasaunt sente,
Yet of the ending, the taste is as ill.
For who euer it be that without measure,
Doth consume his substaunce in prodigall sorte:

Although he had aboundaunce of treasure,
Yet will he be a begger, and that in time shorte.
I maraeile where Authority is,
Who should sée a helpe for the simple oppressed:
Many thinges there are greatly amisse,
Which by his meanes must néedes be redressed.
His absence greatly disquieteth my minde,
S. 53 - G. III. I will not cease séeking, vntill him I doe finde. *Exiu*

Enter Corage weeping.

Corage. ¶ Out alas this tydinges are ill,
My friend mayster Gréedinesse, hath ended his dayes,
Dispayre vpon him hath wrought his will,
And desperately now he is gone his wayes.
As one enraged and out of his wit,
No remembraunce of God he would haue:
Alas pore man he had a great fit,
Before that well he was layde in his graue.
Why but is Gréedines dead in good sadnesse, *reasoning with himsel*
My thinkes these newes are not true which you tell:
Yes truely he dyed in a great madnesse,
And went with the Tyde boate straight into hell.
Why foole, Gréedinesse will neuer dye,
So long as couetous people do liue:
Then you belike doe thinke that I doe lye,
I am as honest a man as any in your sléeue.
I am sure he is dead, or one in his likenesse,
For when he was buryed I stood by:
As some sayd he dyed of the new sicknesse,
Therefore syr thinke not that I doe lye.
For I am as sorry for the death of the man,
As any man that liueth this day:
Wherefore I must néedes wéepe if I can.
But husht some body is comming this way.

Enter Authority and Faythfull few.

Faythfull. ¶ Surely Authority the same is euen he,
I warrant you syr you néede not to doubt.
Authori. ¶ Then wyll we handle him kindly thou shalt sée,
Therefore sée that from vs hée escape not out.
Corage. ¶ God saue your honour, and prosper your estate,
I am glad to sée you approch this place:
Those which say ill of you, I vtterly doe hate.
I aunswere for your honour in euery case
Autho. ¶ Ah crafty caytife, why dissemblest thou so?
S. 54. Doest thou thinke that vs thou mayest so blind,
Thy contagious dooinges we right well do know,
And eake thy property, nature and kind.
Thou arte an encorager to all kindes of vice,
The Aged to auaryce, and greedy desyre,

The yonger sorte lack none of thine aduice,
To all such acts as the Deuill doth require.
[C]orage. ¶ Loe Syr, I thought you did me mistake,
I know right well, the man whome you meane,
To fetch him heather, good spéede I will make,
I warrant you, I wil shortly be here agayn. *Fayne to go out.*
[F]aythfull. ¶ Nay softe he is here, whome that we would haue,
Therefore you néede not him for to fetch.
[C]orage. ¶ Yes I will fetch him, for he is a very knaue,
And almes it is, that a rope he should stretch. *Still fayn to go out.*
[A]uthori. ¶ Vpon thy selfe, iust iudgement thou doest giue,
Iuuenall sayeth, Citties are well gouerned,
Where as such rebelles are not suffered to liue,
But after their desertes, are iustly punished.
Corage. ¶ They which are Rebelles, it behoooueth in déede,
That they be corrected and punished so,
For they doe much harme in euery stéede,
But I am none such, I would you should know.
Authori. ¶ Thou shalt know what thou art, or hence we depart,
Faythfull few vpon him lay holde.
Corage. ¶ By gis sir, then I will cause him to smart,
Therefore to touch me, be not so bold.
Faythfull. ¶ Syr sée where commeth Correction also.

Correction enter.

Autho. ¶ Draw neare Correction and thine office doe,
Take here this caytife vnto the Jayle.
Correcti. ¶ Syr to doe your commaundement I will not fayle,
Come on Syrra and let vs away.
Corage. ¶ Nay softe a whyle your wisedome stay.
Hold me when you haue me, but you haue me not yet,
And perchaunce ere you haue me, your nose I will slit.
IV. *Correcti.* ¶ Thinkest thou with bragges to make me afeard.

And beginneth to lay handes on him.

Corage. ¶ You are best stand further, least I shaue your beard.

They striue, he draweth his dagger and fyghteth.

Correcti. ¶ In fayth sir, now I wil geue you the check, *& catcheth him.*
Corage. ¶ Oh gods passyon, wilt thou breake my neck?
Is there no man here that hath a curst wife,
If he will in my stead, he shall end his life.
Correcti. ¶ Tush let vs hence, thy talke is in vayne,
Corage. ¶ Sithens there is no remedy, best is a short payne. *Exit.*
Faythfull. ¶ When all malifactors are duely thus punished,
According to the good and godly lawes,
Then shall Christianity duely be burnished,
And to prayse God, we shall haue cause.
Autho. ¶ O Faythfull few, doubt not but as we,
Are able Christianities estate to reforme:

So his reformation in short time thou shalt sée,
For we for his estate doe lament and mourne.
Of our selues we are not able to compasse this thing,
But by this sword of Gods power, which to vs is lent:
Wherefore Faythfull few, haue thou no doubting,
But we therevnto doe gladly consent.
For to Socrates saying, some respect we haue,
Who sayeth a citty is not to be praysed,
For the greatnesse or buildings, gorgious and braue,
But for the good inhabitauntes, which therein are placed.
So we accoumpt those countreyes but ill,
Which vicious persons doth mainteine and norish,
Although they haue all thinges at their will,
And although in treasure they aboundauntly florish.

Faythfull. ¶ Oh noble Authority, by this your occasion,
Great tranquillity to vs shall befall:
We shalbe a ioy to ech godly nation,
When Christianity is deliuered from thrall.
For better it were vnchristened to be,
S. 56. Then our Christianity for to abuse:
The Iewish Infidell to God doth more agrée,
Then such as Christianity do so misuse.
But sée yonder where he doth appeare,
Whome abused armour doth greatly oppresse.

Christianity enter in as at the fyrst.

[Au]thour. ¶ O Christianity vnto vs draw neare,
That we thy abused estate may redresse.
And as fréely as this power vnto vs is lent,
Here we now by force of the same:
To thée faythfull few do here condiscent,
That thou Christianities estate shalt frame.
In such good forme, fashion, and shape,
As the same shall not be turned agayne:
But shall continue in a Godly rate,
From henceforth euermore to remayne.

Faythfull. ¶ God graunt that so it may be kept,
As all Christians it may become:
And for my part it shall not be slept,
But my duty shall straight way be done. *he turneth the titles.*

[Ch]ristian. ¶ Now God be praysed who thus agayne,
Hath restored me to my former estate:
And hath extinguished from me all payne,
God graunt that now I be not founde vngrate.
And God graunt that all Christians may me duly imbrase,
In such sorte as Gods will it is:
So shall they be sure of a resting place,
In Heauen where raigneth all ioy and blisse.

FINIS.

Schreyvogels Shakespeare-Bearbeitungen.

Ein Beitrag zur Bühnengeschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland.*)

(Schluß.)

Von

Dr. Eugen Kilian.

4. «Der Kaufmann von Venedig.»

Die ersten Spuren des «Kaufmanns von Venedig» in der deutschen Theatergeschichte lassen sich bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts hinein verfolgen. Den von englischen Komödianten 1607 und 1608 zu Passau und Graz, dann 1611 zu Halle und 1626 zu Dresden gespielten Stücken lag aller Wahrscheinlichkeit nach eine Umbildung des Shakespeare'schen Werkes, vielleicht auch eine solche der Marlowe'schen Tragödie «The Rich Jew of Malta» zugrunde.

Erhalten hat sich eine Fassung aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in einer Handschrift der Wiener Hofbibliothek, die indessen nur in dem dritten Teile des betreffenden Stückes eine Nachbildung der Shakespeare'schen Dichtung erkennen läßt.[1])

Erst in den drei letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts taucht das eigentliche Shakespeare'sche Stück auf dem deutschen Theater auf. An der Spitze der Versuche, das Werk für die deutsche Bühne zu gewinnen, steht eine Bearbeitung für das Prager Theater aus dem Jahre 1777. Der k. k. Zensur-Aktuarius Franz Fischer, der sich durch seine «Adaptierungen» des «Macbeth», des «Timon von Athen» und «Richard II.» für das von einem regen literarischen Geiste geleitete damalige Prager Theater unleugbare Verdienste erworben hat, bearbeitete auch den «Kaufmann von Venedig» für diese Bühne

*) Vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXXIX, S. 87—120 und XLI, S. 135—162.

und ließ seine Bearbeitung 1777 im Druck erscheinen.[2]) Das Vorwort versicherte, er habe unter Shakespeares Lustspielen zum Anfange vorsätzlich ein solches gewählt, das seinem Urteile nach «eines geringeren Wertes ist» als viele andere. «Ein Versuch für Shakespearen, und für — — — Misfällt es: nun, so habe ich die andern alle im Hinterhalte, das wieder gut zu machen.» Fischers Bearbeitung, in der Hauptsache auf Wielands Prosaübersetzung fußend, trägt denselben Charakter wie alle andern Bearbeitungen, in denen man Shakespeares phantastische Wunderwelt in den Tagen Schröders dem Durchschnittsgeschmack verständlich und mundgerecht zu machen suchte. Anstelle der bunten Phantastik, des zarten poetischen Duftes und des derben, kraftvollen Humors tritt eine wohlanständige Nüchternheit, wie sie in dem bürgerlichen Rührstück der Zeit zu Hause ist. Der Anblick der losen Jessica wird dem Zuschauer entzogen; ihre Flucht erfährt er nur aus Lorenzos Vorbereitungen und dem Bericht über die vollzogene Tat. Die dreimonatliche Frist, die Antonio für die Rückzahlung der geborgten Summe von dem Juden bewilligt wird — eine Zeitbestimmung, die, wie die nüchterne Beobachtung des Bearbeiters richtig erkennt, mit der übrigen Chronologie des Stückes nicht wohl zu vereinigen ist — wird aus diesem Grunde in eine unbestimmte «kurze Zeit», innerhalb deren die Rückzahlung zu erfolgen habe, abgeändert. Der Motivierung der betreffenden Vorgänge sucht der Bearbeiter dadurch nachzuhelfen, daß die Wechselbriefe, auf deren Eingang Antonio hofft, durch Shylocks Tücke unterschlagen werden. In gleicher Weise versucht er die Seltsamkeit, daß Tubal von einem angeblichen Aufenthalte Jessicas in Genua berichtet, durch eine dementsprechende Einfügung rationalistisch zu erklären.[3])

Die szenische Anordnung zeigt sich nicht ohne ein gewisses Geschick bemüht, die vielen Verwandlungen des Originals einzuschränken und die Handlung in drei Akten in übersichtlicher Weise zu gliedern.[4]) Der erste Akt beginnt mit dem Gespräche zwischen Antonio und Bassanio, worin dieser den Freund um seine finanzielle Unterstützung zur Gewinnung Porzias ersucht («Gut. Aber sagt mir doch itzt, was das für eine Dame ist, der ihr eine geheime Pilgrimschaft geschworen habt»). Hieran schließt sich unmittelbar nach einer kurzen überbrückenden Zwischenszene zwischen Graziano, Lorenzo und Lanzelot Gobbo (der alte Gobbo ist beseitigt), aus der man den Plan zu Jessicas Entführung erfährt, der große Auftritt Shylocks mit Bassanio und Antonio (I, 3). Nach dem Abgang des Juden kehrt Graziano mit Lorenzo zurück und bittet Bassanio (frei nach II, 2), ihn auf

der Reise nach Belmont begleiten zu dürfen; Lorenzo und Jessica sollen sich zuerst bei Solanio bergen und erst, wenn sie vor Gefahren gesichert sind, den übrigen folgen. Als sie abgegangen sind, kehrt Shylock «mit der Obligation» zurück und trägt Gobbo auf, während er der Abendeinladung (zu Solanio) folge, das Haus zu hüten (frei nach II, 5). Die zweite Hälfte des Aktes spielt zu Belmont und verbindet das einleitende Gespräch zwischen Porzia und Nerissa (I, 2) mit der ersten Maroccoszene (II, 1: «Marochius, ein schwarzgelber Mohr, ganz weiß gekleidet»); als Aktschluß ist nach dem Abgang Maroccos «in den Tempel» die Meldung des Dieners von der bevorstehenden Ankunft Bassanios (aus II, 9) angehängt. — Der zweite Akt beginnt mit einem Gespräch zwischen Lorenzo und Gobbo (frei nach II, 8), worin man die Flucht Jessicas und die Wirkung dieses Ereignisses auf den Juden erfährt; hieran schließt sich die große Shylockszene III, 1, in der Solanio und Salarino, die im Personenverzeichnis fehlen, durch Lorenzo ersetzt sind. Dann folgt zu Belmont die Kästchenwahl Maroccos, Arragons und Bassanios in unmittelbarem Anschluß; Lorenzo überbringt den Brief Antonios; als Bassanio und Graziano abgegangen sind, verkündet Porzia (frei nach III, 4) ihren Entschluß zur Verkleidung. Als letzte Szene des Aktes folgt der Auftritt Shylocks mit dem verhafteten Antonio (III, 3). — Der dritte Akt bringt die Gerichtsverhandlung (IV, 1); hieran schließt sich sofort die Schlußszene des Stücks in einem «Zimmer des Gasthofs», wo sich die Vorgänge des fünften Aktes, unter Ausfall der einleitenden Liebesszene, in freier Behandlung des Bearbeiters abspielen. Porzia und Nerissa, die in demselben Gasthof wie ihre Männer abgestiegen sind und die erbetenen Ringe mittlerweile erhalten haben, treten jenen «in Amazonenkleidern entgegen»; es entwickelt sich wie im Original der Streit um die Ringe; indem Gobbo die von den beiden Frauen abgelegten Mannskleider herbeibringt, erfolgt die Aufklärung des Sachverhalts. Das Stück schließt mit den Worten:

Porzia: Sehet, Antonio, die Liebe ist nicht weniger tätig, als die wärmste Freundschaft.

Bassanio: Auf also, in die Arme der Liebe, und der Freundschaft!

In demselben Jahr, in dem die Prager Bearbeitung erschien, unternahm es Friedrich Ludwig Schröder, den verdienstvollen Unternehmungen, durch die er Shakespeare für die deutsche Bühne zu erobern begonnen hatte — es waren 1776 «Hamlet» und

«Othello» vorangegangen — als drittes Stück den «Kaufmann von Venedig» anzureihen. Am 7. November 1777 fand die erste Hamburger Aufführung statt und errang, vor allem dank der Darstellung des Shylock durch Schröder, einen nachhaltigen Erfolg.[5]) Die Bearbeitung, an der Gotter einen starken Anteil hatte, wurde 1791 durch die buchhändlerische Veranstaltung eines Wiener Verlages veröffentlicht und ist, nachdem sie lange Zeit als verloren galt, erst neuerdings wieder bekannt geworden.[6])

Schröder hat Fischers Bearbeitung ohne Zweifel gekannt und sie für die endgültige Fassung seines Textes, wie er in der Druckausgabe von 1791 vorliegt, benutzt. Das beweisen vor allem die oben zitierten Schlußworte der Prager Bearbeitung, die Schröder wörtlich in seine Einrichtung des Stückes herübernahm. Auch sonst zeigen sich verschiedene Ähnlichkeiten, die freilich auf keine direkte Entlehnung zu deuten brauchen. Wie Fischer eröffnet auch Schröder das Stück mit der zweiten Hälfte der ersten Shakespeare'schen Szene, dem Gespräche zwischen Antonio und Bassanio. Wie jener verkürzt er die Frist der Zurückzahlung auf einige wenige Tage; Shylock erklärt, die entliehene Summe keine «zwey Monate», wie Antonio möchte, missen zu können: «höchstens auf einen oder zwey Tage» und Antonio erwidert: «Nun dann, bis morgen, länger nicht».

«Morgen um diese Zeit sollt ihr euer Geld wieder haben.»

Um die Entwicklung der Handlung in dieser kurzen Zeit zu ermöglichen, fügt er ein neues Motiv ein: ein Kassierer, den Antonio mit 5000 Dukaten auf den nächsten Tag zurückerwartet, ergreift das Weite; Antonio ist durch dieses Ereignis und seine Bemühungen, des Flüchtigen wieder habhaft zu werden, so zerstreut, daß er Shylock vergißt und es versäumt, sich der Hilfe seiner Freunde zu versichern.

Auch Schröder nimmt — sehr charakteristisch für das Bestreben, alle Vorgänge rationalistisch glaubhaft und möglich zu machen — an dem Aufenthalt der entflohenen Jessica in Genua Anstoß und läßt Tubal demgemäß erzählen, daß er aus «Murano» komme und daß Jessica in Murano «80 Dukaten für ein Frühstück sitzen ließ».

Wie Fischer streicht ferner auch Schröder die Gestalt der Jessica aus dem Verzeichnis der auftretenden Personen; und nicht nur diese, sondern, einen Schritt weitergehend, auch Lorenzo. Die Flucht des Paares und seine weiteren Schicksale werden nur kurz erwähnt, soweit sie für die psychologische Entwicklung Shylocks notwendig sind.

Im übrigen zeigt sich in einigen Einfügungen Schröders eine

gewisse dem Zeitgeschmack entsprechende philosemitische Tendenz: Antonio gesteht sich ein, daß er den Juden gereizt und dessen Vorwürfe verdient habe: «Vorurteile der Erziehung und des Umgangs machen auch den Vernünftigsten gegen sein Volk ungerecht. Mich diesem Kontrakte zu unterwerfen ist eine Art von Genugtuung, von Wiedererstattung.» Auf diese Weise sucht der Bearbeiter zugleich zu motivieren — und dies ist vielleicht der Hauptzweck dieser Einfügung — daß Antonio sich dem verdächtigen Kontrakte des Juden unterwirft. Die Freier Porzias sind von Schröder, der von dem Mohrenprinzen offenbar eine allzu fremdartige Wirkung befürchtete, zu einem Don Rodrigo und einem Vicomte de Querchy degradiert. Antonio ist in einen Bruder des als «ein Offizier» bezeichneten Bassanio umgewandelt, vielleicht, wie Hauffen vermutet, damit seine Opferwilligkeit dadurch minder außergewöhnlich erscheine. Im Gegensatze zu Fischer wird ferner der ganze fünfte Akt von Schröder getilgt. Die kurze, nur einige wenige Reden umfassende Schlußszene des Stücks wird ohne Verwandlung an die große Gerichtsszene angereiht: die beiden verkleideten Frauen geben sich, noch ehe sie die erbetenen Ringe erhalten haben, ihren Männern zu erkennen; Graziano zieht daraus die Lehre: «Das war klug, daß wir mit den Ringen an uns hielten, Bassanio! Laß uns das immer eine Warnung sein, unsrer Weiber Ringe in Acht zu nehmen.» Dann folgen nach einem kurzen Dankwort Antonios an Porzia die beiden Schlußreden der Prager Bearbeitung.

Die szenische Anordnung ist, abgesehen von dem Anfang des Stücks, bei Fischer und Schröder völlig verschieden. Der erste Akt umfaßt bei diesem nur die zu Venedig spielenden Szenen I, 1 und 3, sowie II, 2. Der zweite Akt bringt in seiner ersten Hälfte eine Kombination sämtlicher Belmontszenen der ersten beiden Akte, dann eine Straßenszene, die II, 8 und die beiden Shylockszenen des dritten Aktes (1 und 3), diese beiden durch eine neugedichtete kurze Zwischenszene verbunden, vereinigt. Der dritte Akt entspricht in der Hauptsache der großen Szene von Bassanios Kästchenwahl, wobei die «Arie», d. h. das Lied, das jenen Vorgang begleitet, ebenso wie bei Fischer gestrichen ist; der vierte Akt bringt die Gerichtsverhandlung mit dem neu verfaßten Schluß.

Schröders Bearbeitung, die nur für den zweiten Akt eine einzige Verwandlung notwendig macht, zeigt durchweg die Hand des erfahrenen Praktikers, der die Vorgänge des Stücks zu starker theatralischer Wirkung in rücksichtsloser, aber geschickter Weise zu konzentieren versteht.

Prag und Hamburg folgte Dresden, wo «Der Kaufmann von Venedig» mit Reineke als Shylock 1780 zum erstenmal in Szene ging. Die besondere Bearbeitung, die dieser Aufführung zugrunde lag, ist bis jetzt unbekannt. Eine Abschrift dieser Dresdener Bearbeitung wurde, wie es scheint, nach Mannheim geschickt, als man sich dort unter Dalbergs Leitung mit dem Gedanken trug, das Stück zur Aufführung zu bringen. Wenigstens deuten die Akten des dortigen Theaterarchivs darauf hin, daß die handschriftlich erhaltene Bearbeitung, nach der das Stück in Mannheim am 7. Dezember 1783 zum erstenmal gegeben wurde, als eine vielleicht von Dalberg vorgenommene Neubearbeitung des Dresdener Buches zu betrachten ist.[7]) Doch scheint man für diese Aufführung auch Schröders Bearbeitung zu Rate gezogen zu haben, oder aber, und dies ist vielleicht das Wahrscheinlichere — es beruhte die Dresdener Bearbeitung ihrerseits auf der Einrichtung Schröders. Jedenfalls zeigt die Mannheimer Handschrift viele sehr starke, zum Teil wörtliche Übereinstimmungen mit der Hamburger Bearbeitung.

Wie bei Schröder ist auch in dem Mannheimer Buche der Termin für den Verfall des Schuldscheins auf den folgenden Tag festgesetzt. Wie dort ist das Motiv von der Flucht des Kassierers eingelegt; desgleichen sind die veränderten Namen von Porzias Freiern und die neugedichteten Reden Antonios über die «Vorurteile der Erziehung» usw. der Bearbeitung Schröders entnommen. Auch die szenische Einrichtung deutet in verschiedenen Punkten, namentlich in der Anordnung des zweiten Aktes, auf das Hamburger Vorbild. Wie dort entspricht auch der dritte Akt im wesentlichen der großen Belmontszene im dritten Akt des Originals, der vierte Akt der Gerichtsszene, an die sich, ähnlich wie bei Schröder, ohne Verwandlung und unter Tilgung des fünften Aktes die Lösung sofort anschließt. Nur die Ausführung dieser bei Dalberg viel breiter gehaltenen Schlußszene, der u. a. auch der Herzog (= Doge) anwohnt, ist völlig abweichend von Schröder.[8])

Im Gegensatze zu der Prager und Hamburger Bearbeitung ist in Mannheim die Figur der Jessica beibehalten, und ihrer Flucht mit Lorenzo ein breiterer Raum zugestanden als in den beiden anderen Einrichtungen. Diesen Vorgängen wird sogar eine besondere Bedeutung gegeben dadurch, daß ein Teil der betreffenden Szenen — ein eigentümlicher Zug der Mannheimer Bearbeitung — dem Stück als Einleitung dient. Der erste Akt beginnt mit einer Szene in Shylocks Hause, die unter freier Benutzung von II, 2 und 5 die

Vorbereitungen schildert, die Jessica mit Lanzellos (sic!) Hilfe zu ihrer Flucht trifft. Die zweite Hälfte des ersten Aktes spielt sodann auf dem Markusplatz und umfaßt in freier Umgestaltung und mit Zusätzen ausgestattet die beiden Straßenszenen des ersten Aktes, an die sich der Auftritt Jessicas mit Lorenzo, die soeben entflohen sind (unter Benutzung von Einzelheiten aus II, 6), anschließt.

Das schon bei Fischer und Schröder zutage tretende Bestreben, alles wenn möglich vernunftgemäß zu begründen, nimmt in der Mannheimer Bearbeitung noch größeren Umfang an; so sucht der Bearbeiter das märchenhafte Motiv der Kästchenwahl dadurch zu erklären, daß Porzia sich in erster Ehe gegen den Willen ihres Vaters verheiratet hat und tief unglücklich geworden ist; nach dem Tode ihres Gatten muß sie dem Vater versprechen, die Wahl des zweiten Gatten nie wieder dem Ausspruch der Liebe, sondern «dem bloßen Ohngefähr» zu überlassen; denn «im Himmel werden die Ehen geschlossen».

Das Stück scheint in Mannheim kein besonderes Glück gehabt zu haben, es verschwand schon 1785 nach vier Vorstellungen. Anders in Hamburg, wo es in häufigen Wiederholungen im Lauf der Jahre wiederkehrte und zuletzt 1795 in Schröders Bearbeitung gespielt wurde.

Mit dem Erscheinen der Schlegel'schen Übersetzung 1799 mußte auch die Bühnengeschichte des Stückes allmählich daran denken, in neue Bahnen einzulenken und die nüchternen Prosabearbeitungen des 18. Jahrhunderts aufzugeben. Berlin unterIfflands Führung scheint in rühmlicher Weise vorangegangen zu sein. Am 5. März 1810 wurde das Stück, das 1788 hier zuerst in Schröders Bearbeitung gespielt worden war, zum erstenmale nach Schlegels Übersetzung gegeben.[9] Ein Gastspiel Ifflands als Shylock übertrug diese neue Einrichtung sehr bald auch nach Weimar (am 29. Dezember 1812). Auch in Breslau, das unter der geistigen Führung von Joh. Gottlieb Rhode in der Eroberung des echten Shakespeare für die deutsche Bühne eine besonders ruhmreiche Rolle spielt, wurde die Bearbeitung Schröders, die 1790 hier zuletzt gespielt worden war, schon 1814 mit einer Einstudierung des Stückes nach Schlegels Übersetzung vertauscht; den Shylock spielte bei dieser Aufführung der damals dreißigjährige Ludwig Devrient. Es folgten mit Aufführungen des Stückes nach dem Schlegel'schen Texte Braunschweig unter Klingemann 1822/23 und Mannheim 1824. Über die Einrichtungen, die bei diesen und anderen Erstaufführungen des Stückes nach Schlegel benutzt wurden, ist bis jetzt nichts bekannt.

Eine besondere Rolle spielt die erste Wiener Aufführung de Stückes vom Jahre 1827: die Bearbeitung Schreyvogels, die diese Vorstellung zugrunde lag, ist die erste Bühneneinrichtung des Schlege schen Textes, die dem Druck übergeben wurde.[10])

Der «Kaufmann von Venedig» ist das fünfte der von Schrey vogel auf dem Burgtheater aufgeführten Shakespeare'schen Werk Schon 1818, zwei Jahre nachdem er mit Romeo den Reigen seine Shakespeare-Bearbeitungen begonnen hatte, ist er mit dem Plane de Einrichtung des in Wien bis dahin überhaupt noch nicht gegebene Stückes beschäftigt. Er schreibt unter dem 7. November in sei Tagebuch[11]): «Ich denke den «Kaufmann von Venedig» für di Bühne einzurichten, das trägt mir ein kleines Honorar und nüt dem Theater.» Und unter dem 13. Dezember berichtet er: «Di Einrichtung des «Kaufmanns von Venedig» beschäftigt mich; es i nötig für das Repertoire zu sorgen.» Da indessen die Wiener Juder gemeinde Vorstellungen gegen die Aufführung des Stückes erhol wurde diese von der Zensur untersagt.[12]) Erst neun Jahre späte konnte Schreyvogel seinen Plan verwirklichen.

Nachdem zuerst «Lear», «Othello» und «Hamlet» au «Romeo» gefolgt waren, kam am 3. April 1827 endlich auch di erste Aufführung des «Kaufmanns von Venedig» zustande. Abe auch da wurde die Bearbeitung des Dramaturgen nur unter der Be dingung freigegeben, «daß die Anstößigkeiten in religiöser un moralischer Hinsicht beseitigt werden».

Szenarium:

Akt I.

1. Eine Straße in Venedig.
I, 1.

2. Ein Zimmer in Porzias Hause zu Belmont.
I, 2.

3. Ein öffentlicher Platz in Venedig.
I, 3.

Akt II.

1. Eine Straße vor Shylocks Hause in Venedig.
II, 2 und 3.

2. Zimmer in Porzias Hause zu Belmont.
II, 1 und 7.

An Maroccos Worte:

Ich will's auch nicht. Kommt, bringt mich zur Entscheidung

schließt sich sofort II, 7 an.

3. Straße vor Shylocks Hause, wie im ersten Auftritt (im Buche «Aufzug», ein offenbarer Druckfehler).
II, 4 und 5.

4. Zimmer in Porzias Hause zu Belmont, wie in dem sechsten Auftritt (= II, 2).
II, 9.

5. Straße in Venedig vor Shylocks Hause, wie zu Anfange des Akts. Nacht.
II, 6.

Akt III.

1. Eine Straße in Venedig.
II, 8 und III, 1.

Nach Solanios Worten:

Ich glaub', er liebt die Welt nur seinetwegen

folgt die Einfügung:

Salarino: Wenn diese Liebe sein Verderben würde!

Solanio: Verhüt' es Gott! — Das Schiff, wovon Du sprachst,
Ich fürchte fast, es war Antonios.

Salarino: Ich wünsche nur, daß es der letzte sei
Von den Verlusten, die dem Manne drohen.
Sein ganzer Reichtum schwebt auf falschen Wellen.

Dann folgt:

Solanio: Laßt mich bei Zeiten Amen sagen, ehe mir der Teufel einen Querstrich durch mein Gebet macht; denn hier kommt er in Gestalt eines Juden.
etc. III, 1.

2. Zimmer in Porzias Hause zu Belmont.
III, 2.

3. Eine Straße in Venedig.
III, 3.

4. Zimmer in Porzias Hause.
III, 4.

Akt IV.

Ein Gerichtssaal in Venedig.
IV, 1 und 2 in unmittelbarem Anschluß.

Akt V.

Freier Platz vor Porzias Hause in Belmont.
V.

Nach Lorenzos letzter Rede:

Ihr schönen Fraun streut Manna Hungrigen
In ihren Weg

schließt Graziano das Stück mit folgender, in den drei ersten Versen neugedichteten Rede:

Was jedem ziemt; recht wohl!
Wir gönnen gern Euch ihre reichen Gaben,
Wenn wir für uns die Frauen selber haben.
Traun! Lebenslang hüt' ich kein ander Ding
Mit solchen Ängsten als Nerissas Ring.

Gegenüber den Prosabearbeitungen des 18. Jahrhunderts ist Schreyvogels Einrichtung in der dem Originale kongenialen Übersetzung Schlegels ein außerordentlicher Fortschritt. Der wirkliche Shakespeare ist in seine Rechte gesetzt, jeder willkürliche Eingriff in die Motivierung und die Charakteristik ist vermieden, kein wesentlicher Teil der Dichtung ist beseitigt. Was gefallen ist, beschränkt sich einzig auf die entbehrliche Schlußszene des dritten Aktes (III, 5), das humoristische Gespräch zwischen Lanzelot, Jessica und Lorenzo, das bei Shakespeare vielleicht nur einem technischen Bedürfnis, der Herrichtung der Hinterbühne für die Gerichtsverhandlung, diente, und das den dritten Akt einleitende Gespräch zwischen Solanio und Salarino, das in der Anordnung Schreyvogels auf einige wenige Worte reduziert werden konnte. Im übrigen begnügt sich Schreyvogels Einrichtung mit den wenigen technischen Veränderungen, die notwendig sind, um die zahlreichen Ortsveränderungen des Originales zu verringern. Anstelle der 20 verschiedenen Szenen bei Shakespeare sind in der Bearbeitung deren 14 getreten, die sich in der Weise verteilen, daß die ersten drei Akte 3, 5 und 4 Schauplätze, der vierte und fünfte je einen Schauplatz verlangen.

In der Art und der Ausdehnung dieser szenischen Zusammenlegungen liegen in der Hauptsache die einzigen Unterschiede, wodurch die mannigfachen Einrichtungen des Stückes für die heutige Bühne von einander verschieden sind. Die Technik der altenglischen Bühne war in dieser Beziehung durch keinerlei Schranken gehemmt. In freier Wahl konnte Shakespeare die verschiedenen Szenen des Stückes, bloß dem Fluge seiner Phantasie gehorchend, aneinander reihen. Die Technik des «Kaufmanns von Venedig» macht von diesen Vorteilen des altenglischen Theatergerüstes ausgiebigen Gebrauch. Sie zeigt sich von dem Bestreben geleitet, die beiden

Parallelhandlungen des Stückes, die venetianischen Szenen und die Belmont-Szenen, in einem gewissen regelmäßigen Wechsel in den ersten drei Akten nebeneinander herzuführen, bis sie endlich im vierten Akt in einen Strom zusammenfließen. Für das System dieses Wechsels läßt sich der Grundsatz erkennen, an solchen Stellen der einen Szenenreihe, wo die Handlung einen größeren zeitlichen Zwischenraum überspringt, eine der andern Szenengruppe angehörige Szene zur Überbrückung jenes Intervalles einzuschieben. So fügt der Dichter zwischen der Szene, wo Bassanio den Freund um eine Geldanleihe angeht und der, wo Bassanio in Shylock den richtigen Mann für diese Anleihe gefunden hat, die erste Szene der Belmont-Handlung, das exponierende Gespräch der beiden Frauen (I, 2), ein. In gleicher Weise wird der Zwischenraum, der zwischen der sechsten und achten Szene des zweiten Aktes, der Entführung Jessicas und der Nachricht über die Wirkung dieses Ereignisses auf Shylock, gedacht ist, durch die Einfügung von Maroccos Kästchenwahl aus der andern Szenengruppe überbrückt. Arragons Kästchenwahl (II, 9) deckt wiederum den Intervall, den sich der Zuschauer zwischen den Ereignissen des zweiten Aktes und dem Eintreffen der Unheilskunde über Antonios Schiffe zu denken hat. Zwischen Bassanios Werbung um Porzia und die folgende Belmont-Szene (III, 4), die eine längere Abwesenheit der beiden Männer von Belmont voraussetzt, wird die kurze venetianische Straßenszene, die den gefangenen Antonio in den Klauen seines Feindes zeigt (III, 3), vom Dichter eingeschoben. Durch diese Art der Anordnung wird der Zuschauer in außerordentlich glücklicher Weise und scheinbar unmerklich über die zeitlichen Zwischenräume, die zwischen den einzelnen Stadien der Handlung liegen, und damit über die eigentümlichen chronologischen Voraussetzungen des Stückes hinweggetäuscht. Denn die Chronologie des Werkes leidet an dem seltsamen Widerspruch, daß die Belmont-Vorgänge eine ununterbrochene Kontinuität der Handlung voraussetzen: sie müßte sich innerhalb weniger Tage abspielen; dagegen nimmt die Shylock-Handlung, unvereinbar mit jener Voraussetzung, einen Zeitraum von drei Monaten in Anspruch — ein Widerspruch, der wie oben gezeigt, den nüchternen Rationalismus in den Prosabearbeitungen des 18. Jahrhunderts zu dementsprechenden Änderungen veranlaßt hat. Diese chronologische Freiheit des Stückes hängt mit der von Bulthaupt seiner Zeit so vortrefflich charakterisierten Zeittechnik des Dichters zusammen[13]), die weit auseinanderliegende Vorgänge durch die Kontinuität der Handlung zusammenhält und

den Zuschauer die Zeit und ihre chronologischen Voraussetzungen im einzelnen vollkommen vergessen läßt. Außerdem aber bietet die szenische Anordnung des Stückes, der bunte Wechsel der beiden sich gegenseitig in einander verschlingenden Szenengruppen, durch die Kontrastwirkungen dieser Szenen dichterische Schönheiten von nicht zu leugnendem Reiz. Freilich hat man in die Reihenfolge der Szenen und deren technische Anordnung vielfach auch besondere Absichten und dichterische Feinheiten hineingekünstelt, von denen ein unbefangenes Auge nichts zu bemerken vermag.

Die Wiedergabe des Stückes auf der heutigen Illusionsbühne steht vor der heiklen Aufgabe, zwei entgegengesetzten Forderungen gerecht zu werden: einerseits durch gewisse szenische Zusammenlegungen eine für die Dekorationsbühne nicht zu umgehende Vereinfachung der Szenerie herbeizuführen, andererseits doch der eigentümlichen Komposition des Stückes Rechnung zu tragen und die Schönheiten, die durch diese Komposition bedingt sind, nach Möglichkeit zu schonen.

Es ist Schreyvogels Bearbeitung nachzurühmen, daß sie gegen die Dichtung außerordentlich pietätvoll ist und in der Zusammenlegung der Szenen zur möglichsten Erzielung einheitlicher Schauplätze lange nicht soweit geht wie die vorangegangenen und die meisten der späteren Bearbeitungen. Während schon Schröder und gleich ihm der Mannheimer Dramaturg sämtliche Belmont-Szenen der ersten beiden Akte, wie es auch heute vielfach üblich ist, zu einer zusammenhängenden Szenengruppe zusammenlegten, ließ Schreyvogel diese Szenen in drei Gruppen getrennt für sich bestehen, indem er nur die beiden Marocco-Szenen (II, 1 und 7) unmittelbar aneinander schloß. Er ließ im ersten Akt die szenische Anordnung des Originals mit ihrem dreigliedrigen Bau unverändert, im zweiten wurden die venetianischen Straßenszenen, die vor Shylocks Hause spielen (auch II, 3 wurde, wie überall üblich, aus dem Haus auf die Straße verlegt), an zwei Stellen durch Vorgänge der Belmont-Handlung, das eine mal durch die Marocco-Szenen, das andere mal durch die Werbung Arragons, unterbrochen. Der Akt erhielt durch diese fünfteilige Anordnung eine gewisse Symmetrie und bewahrte die Eigentümlichkeit der Shakespeare'schen Komposition, den häufigen Wechsel zwischen den Szenen der beiden Parallelhandlungen. Nur die Gruppierung veränderte sich, und zwar insofern, als Schreyvogel die venetianischen Straßenszenen II, 2—6, die bei Shakespeare unmittelbar aufeinander- [illegible] der Tat ohne jedes Bedenken, wie auch heute fast

berall üblich, hintereinander gespielt werden können, an zwei Stellen rch die dazwischen geschobenen Belmontszenen auseinanderriß.

Gewiß wäre es Schreyvogel an sich ein leichtes gewesen, die enerie hier durch weitere Zusammenlegungen noch in höherem aße zu vereinfachen. Tat er das nicht, so muß man annehmen, aß es bestimmte künstlerische Erwägungen waren, die ihn hier u einem näheren Anschluß an die Form des Orginales veranlaßten.

Der dritte Akt benutzte als Einleitung die Jambenszene zwischen Solanio und Salarino aus dem zweiten Akt (II, 8) und ging sodann nach einigen eingefügten Reden (siehe S. 61), die den Inhalt des den dritten Akt im Originale einleitenden Prosagesprächs zu ersetzen hatten, in den großen Auftritt Shylocks über. Im übrigen blieb der technische Bau dieses Aktes, abgesehen von dem schon erwähnten Ausfall der leicht entbehrlichen fünften Szene, unverändert. Auch hier war Schreyvogel pietätvoller gegen das Original als die meisten späteren Bearbeiter, indem er die sonst fast durchweg fehlende Szene zwischen Shylock und dem gefangenen Antonio (III, 3) beibehielt und die Handlung zu diesem Zwecke, genau wie Shakespeare, von Bassanios Werbung in Belmont nach Venedig und von da noch einmal nach Belmont zurückkehren ließ. Die beiden letzten Akte boten keine Schwierigkeiten und konnten in der Hauptsache unverändert bleiben. Die zweite Szene des vierten Aktes, wo Porzia den Ring von Graziano in Empfang nimmt, wurde unmittelbar an die Gerichtsverhandlung angehängt. Bassanios letzte Rede am Schluß von IV, 1 erhielt zu diesem Zwecke an Stelle des Verses:

Geh', Graziano, lauf und hol' ihn ein

die veränderte Fassung:

Graziano, geh'; er ist noch im Palast.

Die übrigen kleinen Veränderungen, die da und dort am Texte vorgenommen wurden, erklären sich fast durchweg aus der von der Zensur gestellten Forderung, daß «die Anstößigkeiten in religiöser und moralischer Hinsicht» beseitigt würden. Wie engherzig namentlich die religiöse Zensur gehandhabt wurde, ist aus den Wiener Klassikerbearbeitungen jener Tage reichlich bekannt. So mußte in Shylocks Worten «aber ich will nicht mit Euch essen, mit Euch trinken, noch mit Euch beten» das «beten» durch das farblose «Freundschaft schließen» ersetzt werden. In der Motivierung seines

Hasses gegen Antonio wurden die Worte «weil er von den Christen ist» getilgt und «unser heil'ger Abraham» hatte auf das Epitheton der «Heiligkeit» zu verzichten. Grazianos Auslassung über die Scheinheiligkeit (II, 2) erfuhr eine dementsprechende Verkürzung; die Rücksicht auf die Judengemeinde ging soweit, daß Shylock seinen Freund Tubal nicht «bei unsrer Synagoge», sondern «bei unsrer Börse» zu erwarten versprach. Grazianos letzte an den Juden gerichtete Rede:

Du wirst zwei Paten bei der Taufe haben usw.

wurde durch den einen Vers ersetzt:

Ihr seid zu gnädig, Herr; er sollte hängen.

In gleicher Weise wurde den Rücksichten auf die «Moralität» durch verschiedene kleine Striche und Änderungen in usum delphini die übliche Rechnung getragen. Dieser Rücksicht fielen die Derbheiten in der Szene der beiden Gobbos und einige andere Anzüglichkeiten zum Opfer. Namentlich in der Schlußszene des Stücks wurden die lustigen, kräftigen Deutlichkeiten durch die üblichen Umschreibungen und einige zu diesem Zwecke neugedichtete Verse von ziemlich schwächlichem Charakter ersetzt (vgl. oben S. 62). Abgesehen von den hierher gehörigen Reden und den wenigen zum Übergang aus II, 8 in III, 1 eingefügten Versen (vgl. S. 61) hat sich der Bearbeiter aller Zusätze und Neudichtungen enthalten und höchstens da, wo es der Zusammenhang infolge eines größeren Striches erforderte, einige wenige Worte zur Überbrückung des Ausgefallenen eingeschaltet. Wo keine Rücksichten auf die Zensur in Frage kommen, sind die Kürzungen Schreyvogels ausschließlich durch die natürlichen Forderungen der praktischen Bühne veranlaßt; sie sind in der Hauptsache verständig und empfehlenswert und überschreiten nirgends das Maß des Zulässigen. Am meisten hat der Rotstift in der Szene von Bassanios Kästchenwahl gearbeitet und hier u. a. auch das «Lied», wie es schon in den früheren Bearbeitungen geschehen war, durch eine bloße, begleitende «Musik» ersetzt. Der Kuriosität wegen ist erwähnenswert, daß Schreyvogel den «jungen Deutschen», der nach Porzias Schilderung schon am Nachmittag betrunken ist, in einer seltsamen Anwandlung nationalen Selbstgefühls, in einen «jungen Freiherrn aus dem Norden» verwandelt hat. Porzias marokkanischer Freier wird als ein «Prinz von Mauritanien» bezeichnet.

Schreyvogels Einrichtung des «Kaufmanns von Venedig» eröffnet in würdiger Weise die literarisch wertvollen Bearbeitungen, in

denen das Stück im Laufe des 19. Jahrhunderts auf das deutsche Theater kam. Gegenüber den Prosabearbeitungen des 18. Jahrhunderts stellt sie als eine der ersten den echten Shakespeare auf die Bühne. Ihre Eigenart erhält sie durch den ausgesprochen konservativen Sinn, womit sie die eigentümliche Parallelkomposition des Originales in ihren wesentlichen Zügen zu wahren sucht. Hierdurch, und durch die Beibehaltung mancher sonst gestrichenen wichtigen Szenen ist sie literarisch weit pietätvoller als viele späteren Bearbeitungen, ohne doch die Rücksicht auf die praktische Bühne und ihre Wirkungen außer acht zu lassen.

Am 3. April 1827 fand die erste Aufführung statt, mit Heurteur als Doge, Anschütz als Antonio, Korn als Bassanio, Löwe als Graziano, Fichtner als Lorenzo, Costenoble als Shylock, Sophie Müller als Porzia, Emilie Anschütz als Nerissa und der jungen Elise Koberwein als Jessica. Der Esterhazy'sche Sekretär Rosenbaum, ein eifriger Theaterbesucher, verzeichnet in seinem Tagebuche: «Costenoble sprach mich nicht an, Löwe trug stark auf, im Ganzen gut, brillant».[14]) Für Costenoble erfüllte sich mit der Darstellung des Shylock ein längst gehegter Wunsch, dessen Verwirklichung sich aber durch den Widerstand der Zensur gegen das Stück verzögert hatte. Leider fehlen in dem wertvollen Tagebuche dieses gewissenhaften Künstlers die Jahre, in die die ersten Aufführungen des Stückes fielen. Nur über spätere Vorstellungen aus den Jahren 1830 und 1833 finden sich einige wertvolle Aufzeichnungen. So schreibt er über seinen Shylock unter dem 1. Januar 1833: «Mein Shylock war heute physisch kräftiger als sonst; aber von innen wollte sich manches nicht so gestalten, wie ich es fühlte. Die Rede voll Wut und Glut zu Tubal war zu monoton; es mangelte ihr die Auseinandersetzung der wechselnden Gemütsstimmung.»

Wie aus seiner Beurteilung Laroches in derselben Rolle (unter dem 13. April 1833) hervorzugehen scheint, neigte Costenoble zu der vielfach beliebten, aber mit dem Charakter des Werkes unvereinbaren Auffassung, die Shylock eine gewisse tragische Größe zu geben sucht. Er tadelte an Laroche das «gemeine Umhergaffen» und die «gewöhnlichen Körperwendungen» und bemerkte: «Shylock ist in seiner Stellung einer der Vornehmsten seiner Glaubensgenossen und ich habe selbst die buckelige Haltung Devrients nicht für zweckmäßig gefunden, weil sie alles Grandiose im Charakter vernichtet.»

Das Stück wurde im Jahre 1827 im ganzen zehnmal, 1828

siebenmal gespielt und hielt sich auch in den folgenden Jahren auf dem Spielplan.

Erst 1851 wurde Schreyvogels Bearbeitung durch eine neue Einrichtung von Heinrich Laube abgelöst. Dem resoluten Sinne dieses praktischen Theatermanns, der jedes Stück auf seinen «kürzesten Ausdruck» zu bringen suchte und den höchsten Wert auf eine geschlossene theatralische Form legte, konnte Schreyvogels Bearbeitung mit ihrem engen Anschluß an die lose szenische Form des Originals und ihrem häufigen Wechsel des Schauplatzes unmöglich behagen. Im Juli 1851 hatte Marie Bayer-Bürck in einem Sinn, der Laubes eigensten Intentionen entsprach, an diesen geschrieben:

«Wollen Sie nicht einmal den «Kaufmann von Venedig» ein wenig nachsehen und einrichten? Die Zersplitterung der Szenen macht dem Stücke immer Eintrag; wäre es nicht möglich, die drei Szenen der Porzia [deutet wohl auf Schreyvogels Bearbeitung?] in eine zusammenzuziehen ... Den vierten und fünften Akt zusammenzuziehen, wie Tieck hier schon getan, wäre für das Stück auch unendlich wohltätig.»

In diesem Sinne ging Laube an die Einrichtung des Stückes, über die er in seinem Burgtheaterbuche ausführlich berichtet hat. Die Szenen vor Shylocks Hause, die bei Schreyvogel in drei auseinanderliegende Gruppen getrennt waren, wurden zusammengeschoben, in gleicher Weise die Belmontszenen aneinandergerückt. Für besonders wichtig aber hielt es Laube, die beiden letzten Akte des Originals in einen Akt zusammenzuziehen. Da das Interesse des Stücks, wie er meinte, mit dem Ausgang der Gerichtsverhandlung erschöpft sei, dürfe die Geduld des Hörers nicht mehr durch die breit ausklingende Lyrik eines selbständigen weiteren Aktes in Anspruch genommen werden. Schon in seiner Vorrede zu Rokoko hatte Laube gelegentlich einer Auseinandersetzung über Shakespeares Lustspiele diesen Gegenstand berührt und geschrieben:

«Dieser fünfte Akt ist an sich sehr schön, aber er ist als fünfter Akt nach der Katastrophe mit Shylock ein Fehler. Für die Darstellung war er ohne große Schwierigkeit in eine Szene im Gerichtssaale zusammenzuziehen, und es ist unbegreiflich, daß dies noch niemand gewagt hat Er brächte einem Shakespeare'schen Stücke einen lebendigen Abschluß und dadurch lebendigere Wirkung usw.»

Wie hätte sich Laube gefreut, wenn er gewußt hätte, daß die Zusammenziehung, wie er sie hier vorschlug, in den alten Bearbeitungen von Schröder und Dalberg in der Tat schon gewagt

worden war. Auch Fischer in Prag hatte den letzten Akt bloß mittels einer Verwandlung in ein Wirtshauszimmer an die Gerichtsverhandlung angereiht. So kehrte Laube in seiner Einrichtung, ohne es selbst zu ahnen, zu der Anordnung der ältesten deutschen Theaterbearbeitungen zurück. Nur eins ist zu verwundern: daß er bei der Ausführung seines Planes nicht nach dem an der oben zitierten Stelle ausgesprochenen Gedanken verfuhr und das Stück im Gerichtssaal selbst ohne weitere Ortsveränderung zu Ende führte. Bei Laubes dramaturgischen Maximen, die vor einem kräftigen Einschnitt in das Fleisch der Shakespeare'schen Dichtung keineswegs zurückscheuten, wäre ein solches Radikalverfahren durchaus konsequent gewesen. Was er schließlich tat, indem er den stark gekürzten letzten Akt im Parke zu Belmont mittels einer von Musik begleiteten offenen Verwandlung auf die Gerichtsverhandlung folgen ließ, war im Grunde nur insofern eine einschneidende Änderung, als sie den Aktschluß und damit das Fallen des Vorhangs vermied. Das Wesentliche lag in dem unzweifelhaft richtigen Gedanken: daß der Schluß des Stückes — einerlei ob er als selbständiger Akt oder als bloße Schlußszene bezeichnet ist — durch keine große Pause von der vorangehenden Gerichtsverhandlung getrennt sein darf.

Wie am Burgtheater unter Laube, so tauchten auch anderwärts verschiedene neue Einrichtungen des Stückes auf, ohne daß deren Beeinflussung durch die Bearbeitung Schreyvogels wahrscheinlich wäre. Eine Einrichtung, die Immermann 1835 seiner Inszenierung des Stückes in Düsseldorf zugrunde legte, erinnert, soweit sich aus Fellners diesbezüglichen Mitteilungen[15]) schließen läßt, nur in einigen wenigen Einzelheiten, so in der Verlegung von II, 8 an den Anfang des dritten Aktes, in der Tilgung von III, 5, an die Bearbeitung Schreyvogels, die Immermann, da sie erst 1841 veröffentlicht wurde, wohl kaum bekannt war. In Karlsruhe brachte Eduard Devrient das Stück 1853 in einer neuen, schon 1852 in Dresden gespielten Bearbeitung, die in dem von ihm und seinem Sohne Otto herausgegebenen „Bühnen-Shakespeare später im Druck erschien.[16]) Auch sie legte sämtliche Porzia-Szenen der ersten beiden Akte in eine Szene zusammen, die an zweiter Stelle des ersten Aktes ihren Platz erhielt. Der zweite Akt brachte die erste Shylock-Szene (I 3) und die vereinigten Straßenszenen vor Shylocks Hause (II, 2—6), der dritte II, 8 und III, 1, dann Bassanios Werbung (III, 2) nebst einer Verbindung von III, 5 und 4, zum Schluß den Auftritt des gefangenen Antonio (III, 3), der wie bei Schreyvogel, im Gegensatze

zu den meisten andern Bearbeitungen, für die Aufführung erhalten wurde. Die beiden letzten Akte blieben unverändert.

Zu Devrients Bearbeitung gesellte sich im Laufe der siebziger Jahre die Einrichtung Oechelhäusers und die der Meininger[17]), die denselben Prinzipien folgten und sich in der Hauptsache nur in der Art der Akteinteilung voneinander unterschieden. In der Zusammenlegung der Szenen ging am weitesten eine Einrichtung von Gisbert von Vincke, die dieser 1888 in den Bänden dieses Jahrbuchs den Theatern vorschlug.[18]) Indem er die beiden Straßen-Szenen des ersten Aktes, durch einige eingefügte Worte miteinander verbunden, auf demselben Schauplatz hintereinander spielen ließ, brauchte er nur für den zweiten und dritten Akt des Stückes je eine Verwandlung. Der zweite Akt brachte in seiner ersten Hälfte die vereinigten Porzia-Szenen, in seiner zweiten die Szenen vor Shylocks Haus. Der dritte Akt vereinigte zuerst III, 1, II, 8 und III, 3 zu einem Ganzen; dann folgten die Belmontszenen dieses Aktes.

Im schroffen Gegensatze hierzu war die neueste, vielberufene Inszenierung des «Kaufmanns von Venedig» an Max Reinhardts Deutschem Theater dank den Vorteilen, die die Technik der Drehbühne bot, in der glücklichen Lage, von allen szenischen Zusammenlegungen absehen zu können und das Stück in seiner ersten Hälfte mit Beibehaltung aller Verwandlungen beinahe unverändert nach der Reihenfolge des Originals zu geben. Die Porzia-Szenen blieben wieder wie bei Shakespeare getrennt; nur die beiden Auftritte Maroccos wurden aneinander geschoben. So näherte sich die neueste Inszenierung des Werkes, nicht durch die Pracht der szenischen Ausstattung, von der man sich vor 70 Jahren noch nichts träumen ließ, wohl aber durch die Art der szenischen Einrichtung unbewußt wieder der Fassung, in der man das Stück unter Schreyvogels Leitung in Wien gespielt hatte.

5. «Othello.»

«Othello» taucht, wenn man von der Aufführung einer dem Repertoire der englischen Komödianten angehörigen «Tragicomödia vom Mohren zu Venedig» in Dresden 1661 absehen will, zuerst im Laufe der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts im Spielplan des deutschen Theaters auf. Schon 1769 und 1770 waren zwei Bühnenbearbeitungen des Stückes im Druck erschienen, über die Genée in seinem bekannten Buche berichtet hat.[19]) Die eine stammte von

Christian Heinrich Schmid, dem Verfasser der «Chronologie des deutschen Theaters», der damit eine Sammlung englischer, für die deutsche Bühne bearbeiteter Stücke unter dem Titel «Englisches Theater» eröffnete. Im Gegensatze zu den freien Umdichtungen Weißes hoffte er in «Othello» ein Stück gefunden zu haben, das «mit wenigen Änderungen auf unsere Bühne gebracht werden könnte.» Er beschränkte sich demgemäß in der Hauptsache auf die Vereinfachung der Szenen und ging darin soweit, den ganzen ersten Akt mitsamt der Senatssitzung, die in eine Verhandlung Othellos mit Lodovico umgewandelt wurde, ohne Verwandlung auf der Straße spielen zu lassen. Einschneidender für die psychologische Grundlage der Handlung war die unglaubliche Änderung, daß Othello seine afrikanische Rasse verlor und statt dessen zu einem «Venetianer von geringer Herkunft» wurde. Dagegen blieb die tragische Katastrophe unangetastet, in wohltätigem Gegensatze zu der dem folgenden Jahre angehörigen Bearbeitung «Das Schnupftuch oder der Mohr von Venedig, Othello», als deren Verfasser Heinrich Steffens im Gothaischen Theaterkalender genannt wird. Die ebenfalls auf Wielands Übersetzung fußende Bearbeitung gefiel sich in zahlreichen willkürlichen Strichen und geschmacklosen Änderungen, die ihre Krönung darin fanden, daß Desdemona zum Schluß am Leben blieb; Emilia hat den Degen versteckt (!), mit dem Othello die Bluttat vollziehen wollte; dieser söhnt sich mit Desdemona aus, bringt sich aber dessen ungeachtet durch einen Dolchstoß hinterher ums Leben. Nach Schmids Bearbeitung wurde «Othello» von der Döbbelin'schen Gesellschaft zu Berlin im April 1775 zum erstenmal aufgeführt.[20])

Schon im nächsten Jahre folgte Hamburg unter Schröder, der acht Wochen nach der ersten Aufführung des «Hamlet» auch «Othello» am 26. November 1776 auf die Bühne brachte. Ermutigt durch den Erfolg des «Hamlet» glaubte Schröder diesmal einen Schritt weiter gehen zu können und ließ die volle Tragik des Schlusses ungeschwächt. Aber er mußte erkennen, daß er das Publikum überschätzt und einen allzu kühnen Vorstoß gegen den weichlichen Geschmack seiner Zeit unternommen hatte. Die zarten Nerven des Hamburger Publikums waren der herben und niederdrückenden Tragik der Tragödie nicht gewachsen: es kam zu Ohnmachtsfällen und Frühgeburten; die zweite Vorstellung zeigte trotz der Lorbeeren, die sich Brockmann in der Titelrolle erworben hatte, eine gähnende Leere So entschloß sich Schröder zu Konzessionen und unterwarf das Stück für die dritte Vorstellung am 4. Dezember d. J. einer

erneuten Umarbeitung, die neben anderen Abschwächungen vor allem Othello und Desdemona am Leben ließ. Aber auch so hatte das Stück bei den Hamburgern nicht viel Glück. Schröders Bearbeitung wurde nicht gedruckt und scheint sich weder in der ersten noch in der zweiten Fassung erhalten zu haben.[21])

Eine neue Übersetzung und Bearbeitung des Stückes, deren Autor Ludwig Schubart, der Sohn des schwäbischen Dichters, war (1765—1811), erschien im Jahre 1800 und in neuer Ausgabe 1802.[22]) Die Übersetzung war durchweg in Prosa; den Forderungen der Bühne wurde hauptsächlich durch eine Reihe von Kürzungen Rechnung getragen. Die Rolle des Narren wurde gestrichen, die Akteinteilung an einigen Stellen geändert; an die Desdemona-Szene des vierten Aktes schloß sich unmittelbar die Straßenszene, die im Original den Anfang des fünften Aktes bildet. In dieser Bearbeitung wurde das Stück zum erstenmal in Stuttgart am 14. April 1800 und neu einstudiert in umgearbeiteter Form am 17. Oktober 1810 gegeben. In der, wie es scheint, verloren gegangenen zweiten Fassung hatte Schubart den Ausgang des Stückes dadurch zu mildern gesucht, daß Desdemona nicht erwürgt, sondern erstochen wurde. Durch diese Konzession an den Geschmack des Publikums brachte er sich allerdings in Widerspruch zu dem Vorwort seiner Druckausgabe, wo er alle Milderungen zugunsten schwächlicher Nerven energisch zurückgewiesen hatte. Auch der ersten Aufführung der Tragödie zu Mannheim im Jahre 1809 lag die Bearbeitung von Schubart zugrunde.

In dem ihm zukommenden Versgewande erschien «Othello» erstmals am 8. Juni 1805 auf der Weimarer Bühne. Auf Schillers Drängen hatte Heinrich Voß der jüngere das Stück in der metrischen Form des Originales übertragen. Schiller unterzog diese Übersetzung, die Anfang 1805 vollendet war, einer genauen Durchsicht für die von ihm geplante Aufführung; er nahm am Texte zahlreiche Änderungen vor, durch die der Ausdruck deutlicher und geschmeidiger wurde, beseitigte verschiedenes, was ihm anstößig erschien, suchte den Charakter der Bianca in einigen Zügen zu veredeln und begann den vierten Akt unter Tilgung des einleitenden Dialoges mit der Ohnmacht Othellos, da der Zuschauer auf diese Weise, wie Voß berichtete, «aus der furchtbaren Wirkung auf eine furchtbare Ursache» schließen könne. In der Schlußszene des vierten Aktes stand Desdemona, «während Emilie ihre materielle Rede hält, ohne darauf zu hören, ganz in ihre Ahnung versunken» und stimmte zum Schluß den letzten Vers des aus dem Percy bekannten Weidenliedes an:

Den Weidenkranz trag' ich, seit er mich verschmäht,
Singt Weide, grüne Weide!
Wohl fein solch ein Kränzlein arm Liebenden steht.
Singt Weide, Weide, Weide!

Die Aufführung des von ihm bearbeiteten Stückes zu sehen, war Schiller nicht mehr vergönnt; wenige Wochen vorher war er in das Grab gesunken. Im folgenden Jahre veröffentlichte Voß seine Übersetzung der Tragödie (Jena 1806) und berichtete im Vorwort über deren Entstehungsgeschichte und über die Veränderungen, die Schiller für die Aufführung daran vorgenommen hatte. Auch in Berlin wurde das Stück sodann im Jahre 1812 zum erstenmal nach der Voßischen Übersetzung aufgeführt.

In Wien war «Othello» am 22. Oktober 1785 zum erstenmal gegeben worden nach einer auf Wielands Übersetzung beruhenden Bearbeitung von Franz Karl Brockmann, der seit dem Jahre 1778 als Heldenspieler und Regisseur dem Wiener Hoftheater angehörte. Da Brockmann, der selbst die Titelrolle spielte, auch der Othello der ersten Hamburger Aufführung von 1776 gewesen war, liegt die Vermutung nahe, daß seine Einrichtung, die den tragischen Ausgang beibehielt, im wesentlichen auf der Schröder'schen Bearbeitung in deren erster Fassung beruhte. In dieser Form erhielt sich das Stück bis in die Tage Schreyvogels herein und wurde zum letztenmal am 27. Dezember 1820 gegeben.[23])

Erst in den folgenden Jahren scheint Schreyvogel dem Plane näher getreten zu sein, die bisherige Prosabearbeitung durch eine Einrichtung des Originales in der Versübertragung von Heinrich Voß zu ersetzen. Er mag in seinem Vorhaben noch dadurch unterstützt worden sein, daß Anschütz, der neue Träger der Titelrolle bei der Einstudierung von 1823, den Othello schon 1819 in Breslau nach der Voßischen Übersetzung gespielt hatte. Schreyvogels Einrichtung des Stückes erschien 1841 im Buchhandel.[24])

Scenarium.

Akt I.

1. Venedig. Eine Straße.
II, 1 und 2.

2. Venedig. Versammlungssaal des Staatsrates.
I, 3.

Akt II.

1. Hauptstadt in Cypern. Schloßplatz.
II, 1.

Nach den Worten des zweiten Edelmanns:

> **Mit Freudenschüssen wird das Schiff begrüßt;**
> **Zum mindsten sind es Freunde**

sind die folgenden 11 Zeilen ersetzt durch:

Cassio: So ist es, Jago,
Der Fähndrich unsers Generals, mit ihm
Die Herrin unser's Herrn, Desdemona.

2. Der innere Schloßhof.
II, 3.

Nach den Worten Jagos:

> O, es sind gute Freunde;

ist von Schreyvogel eingefügt:

Jago: Und wer, denkst du, ist dabei? — Bianca, die niedliche kleine Hex Venedig. Sie lebt hier auf einem ganz hübschen Fuß und war vor Fr außer sich, als sie hörte, du seiest mit der Flotte hergekommen.

Cassio: Im Ernst? Bianca hier?

Jago: Und so toll und verliebt als jemals. Du hast's dem armen Ding ang Cassio!

Cassio: O pfui, ich bitte dich! — Ein närrisches, ausgelassenes Geschöpf!

Jago: Aber hübsch, Freund, wunderhübsch! — Nun geh', nur ein Glas; ic für dich trinken.

etc. wie im Original.

Das Auftreten Desdemonas in dieser Szene ist gestrichen.
Nach Jagos Worten:

> Führwahr, 's ist Morgen!
> Vergnügen und Geschäft verkürzt die Stunden.

schließt der Akt, unter Wegfall der folgenden 9 Verse, mit Worten:

> Geh' jetzt nur, geh'! Bald sollst du mehr erfahren! (Be

Akt III.

1. Ein Zimmer im Schlosse.
III, 3.

2. Ein anderes Zimmer im Schlosse.
III, 4.

Beginnend mit Desdemonas Worten:

> Wo könnt' ich wol dein Tuch verloren haben, Emilie?

Mit Cassios Worten:

> Ich dank' Euch untertänigst, gnäd'ge Frau

schließt der Akt.
Die Bianca-Szene fehlt.

Akt IV.

1. Zimmer im Schlosse.

IV, 1.

Der Auftritt Biancas ist gestrichen und dadurch ersetzt, daß der ext nach Cassios Rede:

Und hängt und küßt und weint an mir; und zieht mich und zerrt mich; ha, ha, ha!

ı folgender Weise weitergeht:

thello (beiseite): Tod und Teufel!

assio: Dann plagte sie mich dieses Tuches wegen, und wo ich's her hätte.

thello (beiseite): Beim Himmel! es ist mein Schnupftuch!

assio: Und lag mir an, heut' Abend zu ihr zu kommen.

ago: Wirst du hingehn?

assio: Ich muß wohl, wenn ich Ruhe haben will.

ago: Gut, vielleicht seh' ich dich dort.

etc. wie im Original.

2. Ein anderes Zimmer im Schlosse.

IV, 2.

Roderigos Auftritt ist durch folgende kleine Einfügung erweitert:

ago: Nun, Roderigo? Was gibt's? Wie kommst du hierher?

oderigo: Ich suchte dich auf, denn ich finde nicht, etc. wie im Original.

Jagos letzte Worte lauten:

Die sollst du zur Genüge bekommen. Geh' nur.

oderigo geht allein ab. Jago bleibt zurück und hält den an diese telle verlegten Monolog aus V, 1:

Ich rieb die junge Beule, bis sie schmerzt
etc. V, 1.

Anstelle des letzten Verses des Monologes treten mit Benutzung les Schlusses von V, 1 die folgenden Zeilen:

Nein, beide müssen in dem Kampfe sterben;
Drum, wer der Sieger bleibt, den morde ich,
Ha! wohl erdacht! So sei's! Dies ist die Nacht,
Die mich zu Fall bringt, oder glücklich macht!

3. Ein anderes Zimmer im Schlosse.

IV, 3.

Akt V.

1. Cypern. Eine Straße.

V, 1

unter Ausfall des oben verwendeten Monologes. Biancas Auftritt und die darauf bezüglichen Reden sind durch folgende Einlage (hinter Cassios Worten: Nichts in der Welt; ich kenn' ihn nicht einmal) ersetzt:

Jago: Wart Ihr nicht bei Bianca heute Nacht?

Cassio: Ich aß bei ihr.

Jago: Verdammte Buhlerin!

Cassio: Wie?

Jago: Ja, ihr Herrn! Mir ahnet, daß der Auswurf
In dieser Greuelthat verwickelt ist.

Cassio: Bianca? Wär' es möglich?

Jago: Nur zu sehr! —
Doch ruhig, Freund! Wir bringen Euch hinweg.

Nach Jagos Worten:

Frag Cassio doch, wo er zu Nacht gespeist

folgt als Schluß der Szene:

Jago: Abscheuliche Bianca!

Emilie: Pfui, das schlechte Weib!

Jago: Faßt an, ihr Leute! Komm, Freund Cassio,
Wir wollen dich zu einem Wundarzt bringen.
Emilie, lauf aufs Schloß und sag dem Herrn
Und seiner Gattin, was sich zugetragen. (Alle ab.)

2. Schlafzimmer im Schloß.

V, 2.

In der straffen und von keiner Episode durchquerten Komposition des «Othello» ist nur sehr weniges auf der Bühne zu entbehren. So strich auch Schreyvogel nur die kleine zweite Szene des zweiten Aktes, den Aufruf des Herolds, und die beiden einleitenden Szenen des dritten Aktes (III, 1 und 2), die ebenso wie jener Auftritt für den Zusammenhang zur Not entbehrlich sind. Da die ganze Rolle des Narren, wie wohl überall üblich, getilgt wurde, verlor die vierte Szene des dritten Aktes ihren Anfang. Obgleich die Weglassung des Narren mit seinem ziemlich frostigen Witze nicht die geringste Lücke hinterläßt, ist die traditionelle Beseitigung dieser Figur doch insofern zu beklagen, als die beiden kleinen Szenen durch ihre humoristische

Stimmung, ja allein schon durch die bunte Erscheinung des Narren, einen wohltuenden Farbenflecken auf dem einheitlich düstern Untergrunde dieser herben Tragödie bilden. Ernsteren Bedenken dürfte die Beseitigung von Bianca zu begegnen haben. Es genügt nicht, daß in dem Stück bloß die Rede von ihr ist. Ihre sinnliche Erscheinung ist bei der wichtigen Rolle, die sie in der Intrige mit dem Taschentuch zu spielen hat, sehr wünschenswert und empfiehlt sich schon wegen der Kontrastwirkung, die von der heiteren Sorglosigkeit dieser Gestalt ausgeht. Die erste Szene zwischen Bianca und Othello ist an sich ohne Schwierigkeiten zu beseitigen, ihr zweites Auftreten, das in entscheidender Weise in die Handlung eingreift, sucht Schreyvogel durch eine kleine Einfügung (S. 75) zu ersetzen, die freilich insofern wenig glücklich ist, als Othello durch Cassios Äußerung über das Taschentuch («Dann plagte sie mich dieses Tuches wegen, und wo ich's her hätte») unmöglich auf die Vermutung geraten kann, dieser habe das Tuch von Desdemona erhalten.

Biancas Erscheinen in der Straßenszene des fünften Aktes wurde ebenfalls durch eine dementsprechende kleine Einschaltung (S. 76), in der Jago den Verdacht des Mordes auf die Dirne zu wälzen sucht, ersetzt. Offenbar aus dem Gefühle heraus, daß Bianca für die Entwicklung des Stückes sehr wichtig sei und daß ihre Beseitigung ein gewisses Gegengewicht erhalten müsse, suchte Schreyvogel schon im zweiten Akte durch eine kleine Einfügung in dem Gespräche zwischen Jago und Cassio auf ihr späteres Eingreifen in den Gang der Handlung vorzubereiten. Einige Worte, die zum Beginne der Roderigo-Szene im vierten Akte eingeschaltet sind, bezwecken, Roderigos unvermutetes Erscheinen im Palast einigermaßen zu motivieren.

Im übrigen beschränken sich Schreyvogels Eingriffe auf eine Anzahl von Kürzungen und kleinen Änderungen im Texte, die den besonderen Zwecken der Aufführung dienen und entweder darauf ausgehen, den Dialog prägnanter, verständlicher und geschmeidiger zu gestalten oder aber, den Forderungen der Zensur entsprechend, die zahlreichen Deutlichkeiten und Derbheiten in der Behandlung sexueller Verhältnisse zu beseitigen.

Im Gegensatze zu Schiller, der aus ähnlichen Rücksichten den vierten Akt mit Othellos Ohnmacht beginnen ließ, begnügte sich Schreyvogel damit, das betreffende Gespräch einer allerdings sehr einschneidenden Kürzung in usum delphini zu unterziehen. Derselben Rücksicht hatten Emiliens leichtfertige Reden in Desdemonas

Schlafgemach (IV, 3) zu weichen. Die stärkste Kürzung erfuhr das breitgesponnene Gespräch zwischen Jago, Desdemona und Emilie vor Othellos Ankunft in Cypern (II, 1).

Ein sehr glücklicher Griff Schreyvogels bestand darin, Jagos Monolog «Ich rieb die junge Beule, bis sie schmerzt» (V, 1) aus der nächtlichen Straßenszene an den Schluß des Gespräches zwischen Jago und Roderigo (IV, 2) zu verlegen. Der Monolog, der in zwei hinzugefügten Versen Jagos Absicht, sich Cassios und Roderigos gleichzeitig zu entledigen, zum deutlichen Ausdruck brachte, schloß sich organisch ausgezeichnet an die vorangehende Szene an, gab dieser einen wirksamen Abschluß und kam an dieser Stelle viel mehr zur Geltung als in dem Dunkel der nächtlichen Mordszene.

Im übrigen blieb die szenische Anordnung, die hier der Aufführung auf der heutigen Bühne im ganzen wenig Schwierigkeiten bereitet, in der Hauptsache unverändert. Nur die beiden Straßen-Szenen des ersten Aktes wurden, wie auch heute vielfach üblich, ohne Verwandlung aneinandergeschoben. Sonst folgte die Akteinteilung und die Szenenfolge genau den Bühnenanweisungen unserer Ausgaben. Die zweite Szene des zweiten Aktes ließ Schreyvogel in einem «inneren Schloßhof» spielen; als Schauplatz für die Vorgänge des dritten und vierten Aktes wurden anstelle des Schloßgartens oder eines Platzes vor dem Schlosse, wie die Ausgaben schreiben, durchweg verschiedene Zimmer des Schlosses gewählt. Daß der Garten oder ein offener Raum, der mit dem Garten und dem öffentlichen Verkehr in unmittelbarer Verbindung steht, für das Kommen und Gehen der Personen in diesen Akten einen natürlicheren Hintergrund bildet als ein geschlossenes Zimmer, scheint dabei außer acht geblieben zu sein. Auch von dem naheliegenden Versuche, in den mittleren drei Akten eine größere Vereinfachung der Szenerie vorzunehmen und zum mindesten im zweiten und dritten Akte, was ohne jede Gewaltsamkeit geschehen kann, eine Verwandlung des Schauplatzes zu vermeiden, hat Schreyvogel in seiner Bearbeitung abgesehen.

«Othello» ging in Schreyvogels Einrichtung zum erstenmal am 7. April 1823 im Burgtheater in Szene. Neben Anschütz in der Titelrolle wirkte Wilhelmi als Jago, Sophie Müller als Desdemona, Heurteur als Herzog (Doge), Costenoble als Brabantio.[25]) Schreyvogels Tagebücher begleiten die Aufführung nur mit der lakonischen Notiz:

«Othello, worin Anschütz, die Müller und Wilhelmi viel leisteten, machte doch wenig Sensation.»

Etwas ausführlicher berichtet Costenoble in seinen Aufzeichnungen:

«Anschütz als Mohr, war schlecht costumiert, gab aber seine Partie mit großer Wirkung. Nur hätte ich für meine Empfindung durch das Ganze mehr afrikanische Glut gewünscht. Anschütz sprach oft zu ruhig und gedehnt. Die Verzweiflung über den Mord Desdemonas war ein Meisterwerk. — Auch die Müller verdient ehrenvoll genannt zu werden; vornehmlich ihr Lied sang sie sehr charakteristisch. — Wilhelmis Jago ist ein Gemisch von Erkenntnis des Charakters und Unvermögens, ihn hinzustellen. In solchen Rollen erwirbt er die Gunst der Wiener nimmermehr. Er hatte lauten Beifall, aber auch eine große Partei gegen sich. — Mein Brabantio hätte auch inniger und kräftiger sein können.»

Costenobles Bemerkung über das Kostüm von Anschütz erinnert an die Fehde, die der gefeierte Darsteller bei dieser Gelegenheit mit der Direktion über die Frage der Kostümierung auszufechten hatte. Anschütz, der in seinen Erinnerungen hierüber eingehend berichtet hat[26]), bestand darauf, die Rolle des Mohren, entgegen dem durch Rossinis Oper aufgekommenen Brauche, Othello in türkische Tracht zu kleiden, in dem venetianischen Kostüm des 16. Jahrhunderts zu spielen. Er hat dies in seinen Erinnerungen in vortrefflicher und unwiderleglicher Weise begründet, konnte aber trotz der Berufung auf den bisherigen Brauch des Burgtheaters und die Darstellung seines Vorgängers Lange erst nach längeren Kämpfen die Ausführung seiner unleugbar richtigen Intentionen durchsetzen.

«Nur nach vielem Hin- und Widerreden und nach mehreren schriftlichen Vorstellungen gelang es mir, der Beschneidung als Othello zu entgehen und für meine Darstellungen das Kostüm des 16. Jahrhunderts zu retten, wobei nur darauf Rücksicht genommen wurde, jene Farbenzusammenstellung zu wählen, welche die Gesichtsmaske am deutlichsten hervorhob.»

Jene Kostümfehde ist schon dadurch interessant, daß der Mißgriff, Othello mit Turban, weiten Beinkleidern und krummem Säbel zu bekleiden, auch heute noch an zahlreichen Theatern sein Wesen treibt. —

Schreyvogels Einrichtung des «Othello» wurde am Burgtheater erst 1855 durch eine neue Inszenierung von Heinrich Laube verdrängt. Erst relativ spät hat Laube diese Neuinszenierung in Angriff genommen. Er hat es an verschiedenen Stellen seines Burgtheaterbuches ausgesprochen, daß diese Tragödie trotz ihrer technischen Meisterschaft in Wien stets einen sehr schweren Stand habe, da die

grausame und herbe Tragik des Stückes mehr oder minder abschreckend auf das Wiener Publikum wirke.

Dem Einfluß der mittlerweile im Druck erschienenen Bearbeitung Schreyvogels ist es zum Teile wohl mit zuzuschreiben, daß dieses Stück sich bis in die neueren Zeiten herein vielfach in der Voßischen Übersetzung auf den deutschen Theatern erhalten hat. Erst die Einrichtung von Oechelhäuser (1876) hat den Text Baudissins eingeführt; die in dem gleichen Jahre veröffentlichte Bearbeitung des Devrientschen Bühnen-Shakespeare beruhte auf einer neuen Übersetzung von Otto Devrient. Beide Bearbeitungen trugen den Forderungen der praktischen Bühne dadurch mehr Rechnung als die alte Einrichtung Schreyvogels, daß sie in den drei mittleren Akten die Szenerie in weit höherem Maße vereinfachten, als es von seiten des Wiener Dramaturgen geschehen war. Die Gestalt Biancas trat in beiden Einrichtungen wieder in ihre Rechte. Einzelheiten von Schreyvogels Bearbeitung, so die oben besprochene Verlegung von Jagos letztem Monolog, sind ohne Nennung des alten Bearbeiters in die ziemlich fragwürdigen Bühnenausgaben des Stückes von Reclam und Hendel übergegangen.

6. «Hamlet.»

Über Schreyvogels Bearbeitung des «Hamlet» kann leider nur fragmentarisch berichtet werden. Sie wurde nicht gedruckt und ist nur in dem handschriftlichen Soufflierbuche des Burgtheaters (Manuskript 661) erhalten. Dieses Soufflierbuch aber, das der ersten Aufführung unter Schreyvogel vom 7. Dezember 1825 zugrunde lag und den Vermerk trägt «Für die Darstellung neu eingerichtet», ist dasselbe, das später auch unter Laubes Direktion verwendet wurde. Für die Neueinstudierung des Stückes im Jahre 1851 nahm Laube vielfache Änderungen in der Einrichtung vor. Diese Änderungen wurden in das alte Buch Schreyvogels eingetragen; durch Korrekturen, Überkleben des bisherigen Textes, Herausschneiden von Blättern ist die Fassung des Schreyvogel'schen Textes an verschiedenen Stellen zerstört und unkenntlich gemacht. Ein vollständiges und authentisches Bild von Schreyvogels Bearbeitung ist aus diesem Buche nicht mehr zu gewinnen.

Es rächt sich hier der leider an den meisten Theatern bestehende, geradezu barbarische Brauch, bei der Neueinrichtung und Neueinstudierung eines klassischen Werkes kein neues Buch in Angriff zu

nehmen, sondern das Buch der bisherigen Einrichtung durch Streichen, Überkleistern, Herausschneiden usw. in den Text der neuen Einrichtung umzuwandeln und dadurch das Buch der früher verwendeten Bearbeitung zu verstümmeln oder in vielen Fällen völlig unkenntlich zu machen — eine Barbarei, von der auch Laubes Direktion in vorliegendem Falle nicht freizusprechen ist und die sich nur erklären läßt aus dem absolut unliterarischen und unwissenschaftlichen Sinne, der fast durchweg an den deutschen Theatern herrscht. Diese Unsitte kann im Interesse der literarischen Pietät und der theatergeschichtlichen Forschung nicht energisch genug bekämpft werden.

Das Bild, das sich aus dem übel zugerichteten Manuskripte von Schreyvogels Bearbeitung gewinnen läßt, ist ungefähr das folgende:

Akt I.

1. Helsingör. Eine Terrasse vor dem Schlosse.

I, 1.

2. Ein Staatszimmer im Schlosse.

I, 2.

Die Entsendung des Cornelius und Voltimand fällt weg. Die einleitende Rede des Königs ist dahin abgeändert, daß dieser bereits früher an Norweg geschrieben hat. Die letzten Verse dieser Rede lauten:

Jetzt melden mir
Die Boten, die wir sandten, daß ihr Auftrag
Im ganzen glücklich sei erfüllt,
So daß wir ihrer Rückkehr morgen harren.

3. Ein Zimmer in Polonius' Hause.

I, 3.

4. Die Terrasse.

I, 4.

Hamlets große Rede vor Erscheinen des Geistes ist sehr verkürzt und schließt mit den Worten:

Wovon der Bruch mehr ehrt, als die Befolgung.

5. Ein abgelegner Teil der Terrasse.

I, 5.

Akt II.

Gallerie im Schlosse.

II, 1.

unter Tilgung der Reinhold-Szene, beginnend mit dem Gespräch zwischen Polonius und Ophelia, die sich begegnen:

Polonius: Wie nun, Ophelia, was gibt's?

Als beide abgegangen sind, schließt sich ohne Verwandlung

Der Auftritt von Voltimand und Cornelius ist beseitigt u durch ersetzt, daß nach der Meldung der Gesandten durch P folgende Verse eingeschoben sind:

König: Was bringen sie von unserm Bruder Norweg?
Polonius: Die Rüstungen des jungen Fortinbras
Hat er verhindert, weil es sich gezeigt,
Daß dieser Neffe nicht, wie er gesagt,
Nur gegen Polen Truppen angeworben.
König: Es dünkt uns gut; etc. wie im Original.

Im folgenden sind nur die Ausführungen über das Kinder gestrichen.

Akt III.

1. Gallerie im Schlosse.
III, 1.

2. Saal im Schlosse mit der Schaubühne im Hintergru
III, 2.

Die Szene beginnt bei Schreyvogel mit den Worten H

Nun, Herr, will der König dies Stück Arbeit anhören?

Das einleitende Gespräch mit den Schauspielern ist getil wurde erst später wieder hergestellt. Die Pantomime vor de ginne des Schauspiels fehlt.

3. Gallerie.
III, 3.

Der kleine Auftritt des Polonius fehlt. Mit den letzten des Königs schließt der Akt.

Akt IV.

1. Zimmer der Königin.
III, 4.

Nach Hamlets Worten:

Mutwillig kneifen, Euch sein Mäuschen nennen

sind sechs Seiten des alten Schreyvogel'schen Buches herausgescl

Schreyvogels Text beginnt wieder mit dem Monologe des I

Und, England, gilt dir meine Liebe was (IV, 3).

An die Klosetszene schloß sich also wohl nach einer Ve lung eine Kompilation von IV, 1—3:

[2. Zimmer im Schlosse.
IV, 1—3 (?),

schließend mit dem Monologe des Königs IV, 3.]

3. Gegend an der See.

Im Hintergrund der Bühne ist ein Teil der Flotte sichtbar, auf welcher die Truppen des Fortinbras soeben gelandet haben. Auf der andern Seite ein einzelnes segelfertiges Schiff, zu Hamlets Abfahrt bestimmt.

Ein kriegerischer Marsch hinter der Szene eröffnet den Auftritt. Die Truppen sind im Abzug begriffen; ein Teil derselben bleibt im Hintergrunde aufgestellt, den Fortin-

(Hier fehlen wieder die folgenden vier Seiten des Manuskriptes.)

Es folgte also offenbar die Fortinbrasszene IV, 4, die den Schluß des vierten Aktes bildete.

Schreyvogels Text beginnt wieder mit der Szene zwischen der Königin und Horatio (IV, 5; statt Horatios spricht bei Schreyvogel: Osrick), die den fünften Akt eröffnete.

Akt V.

1. Zimmer im Schlosse.
IV, 5 und 7.

Nach den Worten des Königs:

Ihr Bruder ist von Frankreich insgeheim
Zurückgekehrt

ist eingefügt:

Königin: Was sagt Ihr, mein Gemahl.
König: So meldet man uns eben, Staunen scheint
Und Schreck ihn noch zu fesseln; doch gewiß
Sinnt er auf Rache und ermangelt nicht
Der Ohrenbläser,
etc. wie im Original.

Statt des Edelmanns spricht ebenfalls Osrick.
Hinter den Worten des Königs:

Wir wollen dann, vereint mit Eurer Seele,
Sie zu befried'gen trachten

ist das folgende überklebt.

Es folgte, unter Ausfall von IV, 6 (Horatio und die Matrosen) ein unmittelbarer Übergang in das Gespräch zwischen dem König und Laertes IV, 7.

Der Schluß der Szene ist sehr gekürzt und teilweise überklebt durch Laube'sche und andere Änderungen. Die letzten Worte des Laertes lauten:

> Dies weibische Gefühl erstickt die Flammen
> Des Zorns mir auf den Lippen; doch die Glut
> Der Rache tobt gewalt'ger nur von innen. (Ab.)

Nach den beiden folgenden Versen des Königs fehlen 10 Seiten des ursprünglichen Manuskriptes. Dies beginnt wieder mit den Worten des Königs aus der letzten Szene des Stücks:

> Setzt mir die Flaschen Wein auf diesen Tisch (V, 3).

Die Kirchhofszene war gestrichen, was durch das Fehlen der Totengräber im Personenverzeichnis und durch die Zeugnisse der Zeitungsstimmen beglaubigt ist. An die erste Szene des fünften Aktes (im Original IV, 5 und 7) schloß sich also wohl, wie die Größe der Lücke vermuten läßt, nach einer Verwandlung das Gespräch zwischen Hamlet und Horatio und die Osrick-Szene, hieran der Auftritt des Königs und die Schlußszene (V, 2).

[2. Saal im Schlosse.
V, 2.]

In der letzten Szene schloß sich an Fortinbras' Worte:

> Daß Du auf einen Schlag so viele Fürsten
> So blutig trafst?

die folgende Rede Horatios:

> Ich werd Euch schildern, wie's geschah.
> Prinz Hamlet hat im Sterben mir geboten,
> Zu grüßen Euch als unsern König.

Der nun folgende Schreyvogel'sche Schluß, der überklebt ist, war ebenso wie bei Laube ganz kurz.

Wien spielt in der Bühnengeschichte von Shakespeares «Hamlet» insofern eine besonders bemerkenswerte Rolle, als das Stück hier am 16. Januar 1773, wenn man von den Aufführungen des «Bestraften Brudermordes» im 17. Jahrhundert absehen will, seine erste deutsche Bühnendarstellung erlebte. Die auf Wielands Übersetzung beruhende Bearbeitung von Franz Heufeld, die dieser ersten Wiener Aufführung zugrunde lag, die Laertes, Ophelias Wahnsinn, Hamlets Reise

nach England, die Kirchhofszene, Fortinbras kurzweg aus dem Stück beseitigte und Hamlet selbst am Leben ließ, wurde theatergeschichtlich besonders dadurch von großer Bedeutung, daß sie die Grundlage bildete für die Bearbeitung Schröders, die am 20. September 1776 in Hamburg zum erstenmal in Szene ging und durch ihren großen Erfolg die weiteren Bühnenschicksale des Werkes entschied.[27]) Schröders Bearbeitung, die Heufelds Arbeit in zahlreichen Punkten benutzte und wie diese den Prinzen zum Schluß am Leben erhielt — sie wurde für den ersten Druck von 1777 und dann für ihre Veröffentlichung im Hamburgischen Theater von 1778 einer zweimaligen Umarbeitung unterzogen — hielt ihren Siegeszug über die deutschen Bühnen und wurde auf Jahrzehnte hinaus entscheidend für die Gestalt, in der sich der Dänenprinz auf dem deutschen Theater präsentierte. Schröder selbst spielte in Wien gelegentlich seines Gastspiels vom Jahre 1780 die Titelrolle in seiner Bearbeitung.

Est ist kein Zufall, daß sich Schröders Hamlet-Bearbeitung, die das Problem des Werkes im Sinn und im Geschmacke seiner Zeit zu lösen suchte, besonders fest und zäh auf dem deutschen Theater einnistete und daß die Versuche, diese Bearbeitung durch eine Wiedergabe des Originales zu verdrängen, mit besonderen Schwierigkeiten zu kämpfen hatten. Der erste Versuch, anstelle des Schröder'schen Hamlet den wirklichen Shakespeare in der Übersetzung von Schlegel zu setzen, wurde 1799 in Berlin unternommen. Aber er fand erst sehr allmählich und langsam auf anderen Bühnen Nachahmung. Weimar folgte 1809; eine Bearbeitung von K. J. Schütz (1806), die den Text Schlegels allerdings in sehr verwässerter Fassung benutzte, scheint nicht durchgedrungen zu sein. Braunschweig brachte das Stück 1815 in einer Bearbeitung Klingemanns, die den unveränderten Text Schlegels zu Grunde legte, die Prosapartien des letzten Aktes in Verse umwandelte und im übrigen nur insofern änderte, als sie Goethes Andeutungen in Wilhelm Meister benutzte, indem sie die «äußeren Verhältnisse der Personen» und die «zufälligen Begebenheiten» des Stückes alle zu einem Punkt, den Unruhen in Norwegen, in Beziehung zu bringen suchte.[28]) Doch blieben alle diese Versuche, Shakespeare und Schlegel in ihre Rechte zu setzen, im großen und ganzen vereinzelt, und da und dort, so auch in Berlin, kehrte man von Schlegel vorläufig wieder zu der erprobten Fassung des Schröder'schen Hamlet zurück. So wurde Schlegels Übersetzung in Dresden erst 1820, in München 1826, in Hamburg (nach zwei vorübergehenden Versuchen von 1830 und 1832) endgültig

1835, in Mannheim 1838 eingeführt. Selbst in Breslau, unter Rhodes fortschrittlicher Führung, spielte man den Hamlet 1819 noch in Schröders Bearbeitung; man fügte nur einige Szenen nach Schlegels Übersetzung ein, ohne indessen den tragischen Ausgang des Originales aufzunehmen.[29])

Auch in Wien hielt sich Schröders Bearbeitung bis in Schreyvogels Zeit herein auf dem Spielplan. Von der Popularität des Stückes in der Donaustadt zeugt eine Parodie, die Joachim Perinet 1807 für das Theater in der Leopoldstadt verfaßte[30]), eines der beliebtesten Stücke der Wiener Volksbühne, in dem Raimund die Hauptrolle, den Prinzen von Tandelmarkt, mit besonderer Vorliebe spielte. Am Burgtheater blieb der Schröder'sche Hamlet auch in dem ersten Jahrzehnt von Schreyvogels Regiment unangetastet. Als Anschütz 1820 bei seinem auf Engagement zielenden Gastspiel unter anderen auch als Hamlet auftrat, mußte er die Rolle, wie er in seinen Erinnerungen berichtet, wieder nach Schröder umlernen. Die letzte Aufführung der Schröder'schen Bearbeitung fand am 22. November 1820 statt.

Erst 1825 kam Schreyvogel dazu, in konsequenter Fortsetzung seiner Bemühungen um «Romeo», «Lear» und «Othello» auch für «Hamlet» die bisherige Bearbeitung durch eine würdige Einrichtung des Originales zu ersetzen. Am 7. Dezember 1825 ging die Tragödie in Schreyvogels neuer Einrichtung, in den Hauptrollen getragen durch Korn (Hamlet), Heurteur (Geist), Wilhelmi (König), Koch (Polonius), Kettel (Laertes), Fichtner (Fortinbras) und Sophie Müller (Ophelia) zum erstenmal über die Bühne des Burgtheaters. —

Von ganzen Szenen fehlte in Schreyvogels Bearbeitung, soweit sich nach dem fragmentarisch erhaltenen Manuskripte vermuten läßt nur die kleine sechste Szene des vierten Aktes, das Gespräch zwischen Horatio und den Matrosen, und die große erste Szene des fünften Aktes, die ganze Kirchhofszene. Außerdem war in der ersten Szene des zweiten Aktes das einleitende Gespräch des Polonius mit Reinhold, in der zweiten Szene des dritten Aktes die Ansprache Hamlets an die Schauspieler getilgt. In wieweit und in welcher Vollständigkeit die drei ersten Szenen des vierten Aktes verwendet wurden, ist wegen der an dieser Stelle des Manuskriptes klaffenden Lücke nicht zu entscheiden. Wahrscheinlich ist, daß diese drei Szenen, wie es auch heute vielfach üblich ist, mit einigen Kürzungen zu einer Szenengruppe vereinigt waren.

Den schwersten Verlust bedeutete natürlich die Tilgung der

Kirchhofszene, auch wenn ihre Weglassung, wie man zugeben muß, im Gange der Handlung keine eigentliche Lücke hinterläßt; dichterisch ein Juwel des Werkes, übt sie durch das, was in ihr vorgeht, doch keinen Einfluß auf die weitere Entwicklung des Stückes aus. Die Beseitigung dieser Szene, für die sich Schreyvogel auf den Vorgang Heufelds und Schröders berufen konnte — nur die zweite Fassung von Schröders Bearbeitung, der Druck von 1777 (nebst den späteren darauf fußenden Ausgaben), enthielt fragmentarisch die Totengräberszene, aber ohne Ophelias Begräbnis — war in Wien jedenfalls durch die besonderen Zensurverhältnisse veranlaßt. Die Vorführung von Ophelias Begräbnis mit seinem kirchlichen Zermoniell verbot sich schon durch die Forderungen der geistlichen Zensur; da das Begräbnis aber das eigentliche Rückgrat der Szene bildet, verzichtete Schreyvogel konsequenter Weise auch auf das einleitende Gespräch Hamlets mit den Totengräbern, von der richtigen Erkenntnis geleitet, daß dieses ohne die nachfolgende Szene des Begräbnisses in der Luft hängt.

Die kleine sechste Szene des vierten Aktes, wo Horatio durch Hamlets Brief die Art und Weise von dessen Rettung erfährt, konnte zur Not entbehrt werden, da der Zuschauer über das Wesentliche, Hamlets unerwartete Rückkehr, auch durch den Brief des Prinzen an den König (IV, 7) und über die Einzelheiten später durch Hamlet selbst unterrichtet wurde. Die köstliche Episode der Reinholdszene war auch bei Heufeld und Schröder der Rücksicht auf die große Ausdehnung des Stückes zum Opfer gefallen. Daß dagegen Hamlets Mahnungen an die Schauspieler, die in jenen älteren Bearbeitungen gesprochen wurden, bei Schreyvogel fehlten, ist im höchsten Grade auffallend; gegen den großen Reiz dieser Szene kann ein Dramaturg wie Schreyvogel unmöglich blind gewesen sein; jeder ersichtliche Grund für diese Auslassung fehlt. Schon Garrick wurde wegen der unbefugten Weglassung dieser Szene mit Recht zur Rede gestellt.[31])

Sieht man von diesen Strichen ab, so bietet Schreyvogels Einrichtung namentlich in der ersten Hälfte des Stückes eine sehr treue Wiedergabe des Originales. Der erste Akt mit seiner viermaligen Verwandlung des Schauplatzes ist szenisch unverändert, die beiden Szenen des zweiten Aktes sind auf einen Schauplatz aneinandergerückt. In derselben Dekoration, einer Gallerie im Schloß, spielte sich die erste Szene des dritten Aktes, die von Polonius inszenierte Zusammenkunft zwischen Ophelia und Hamlet, ab. Die Akteinteilung wurde dahin abgeändert, daß der Einschnitt zwischen dem dritten

und vierten Akte schon hinter die dritte Szene des dritten Aktes, also hinter den Monolog des Königs vor dem Betpult, verlegt wurde. Diese Verschiebung erklärte sich wohl daraus, daß durch den Ausfall der Kirchhofszene die beiden letzten Akte etwas stärker belastet werden konnten, war aber insofern keine glückliche Besserung, als die sog. Klosetszene, der architektonische Höhepunkt des Werkes, unbedingt an den Schluß des dritten Aktes gehört und von der unmittelbar vorangehenden Szene des betenden Königs nicht durch einen Akteinschnitt getrennt werden darf. Die weitere Folge dieser Verschiebung war die, daß der vierte Akt schon mit der Fortinbrasszene (IV, 4) schloß, wogegen die folgenden Szenen dieses Aktes (5 und 7) an Stelle der Kirchhofszene in die erste Hälfte des letzten Aktes gezogen wurden. Dies war insofern ein Gewinn, als zwischen der Fortinbrasszene, die vor Hamlets Einschiffung spielt, und den folgenden Szenen im Palaste, in denen bereits die Nachricht von Hamlets Rückkehr eintrifft, ein größerer zeitlicher Zwischenraum gedacht werden muß.

Daß die Fortinbrasszene selbst, mit Hamlets großem Monologe «Wie jeder Anlaß mich verklagt», ebenso das Auftreten des norwegischen Prinzen am Schlusse des Stückes, der Aufführung erhalten blieb, verdient als ein besonderer Vorzug von Schreyvogels Einrichtung gerühmt zu werden, umsomehr, wenn man sich erinnert, daß jene bedeutende Szene selbst heutzutage fast durchweg in den Aufführungen fehlt, ja daß sogar das letzte Auftreten des Fortinbras und damit die ganze wichtige Kontrastfigur selbst an ersten Bühnen ganz unglaublicher Weise beseitigt wird.

Die kleinen Änderungen und Striche, die der Text im einzelnen zeigt, geben, soweit sie bei der Beschaffenheit des Soufflierbuches mit Sicherheit auf Schreyvogels Konto zu setzen sind, zu keinen besonderen Bemerkungen Anlaß.[32])

Im Gesamtbild war Schreyvogels Bearbeitung, die den echten Shakespeare in seine Rechte setzte, ein Riesenfortschritt gegenüber der verstümmelten Fassung, in der man die Tragödie bisher in Wien und an den meisten andern Bühnen gekannt hatte. Sie bot abgesehen von den Strichen, die nur zum Teil dem Bearbeiter zur Last fallen, einen pietätvollen Text, der in Einzelheiten sogar vielen späteren Gestaltungen des Stückes für die Bühne überlegen war.

Da Schreyvogels Tagebücher mit dem Jahre 1823 abbrechen, fehlen uns leider alle eigenhändigen Aufzeichnungen des Dramaturgen über jene Hamlet-Aufführung.[33]) Das Publikum scheint der Tragödie

in der neuen Gestalt kein übermäßiges Verständnis entgegengebracht zu haben. Wenigstens berichtete das Abendblatt:[31])

«Es dauerte sie, was sie eigentlich beruhigen sollte, die vier Leichen machten ihnen Grauen, und in das Duell mit den vergifteten Rappieren konnten sie sich gar nicht finden.»

Und Rosenbaum berichtete, ebenso seltsam wie lakonisch:

«Schön kostümiert und dekoriert, der Schluß geändert, ist langweilig, für die Kasse nichts.»

Die Bemerkung über den «geänderten Schluß», die auf die Schlußszene keineswegs zutrifft, kann sich wohl nur auf die Auslassung der Kirchhofszene und auf das hierdurch bedingte veränderte Aussehen des ganzen letzten Aktes beziehen.

Auch Costenobles wertvolle Tagebücher setzen leider um die Zeit dieser interessanten Hamlet-Neueinstudierung aus. Aus seinen früheren Aufzeichnungen erfährt man, daß Korn, der den Dänenprinzen schon in der Schröder'schen Bearbeitung am Burgtheater gespielt hatte, ein vorzüglicher Hamlet gewesen sein soll. Er schreibt 1818: «Korn ist der erste wirkliche Hamlet, den ich gesehen und gehört habe — kein Theaterprinz — sondern Hamlet, der Däne!»

Eine seltsame Konzession, die für eine gewisse Schwäche der Schreyvogel'schen Direktion charakteristisch ist, scheint man dem alten Koch, dem Darsteller des Polonius, bei der Aufführung von 1825 gemacht zu haben. Costenoble erzählt gelegentlich einer Hamlet-Probe vom 29. Mai 1831:

«Die Direktion, stets zu nachgebend und schwach für die Grillen des alten Koch, hatte ihm bei einstmaliger Einübung des Hamlet erlaubt, den Schröder'schen Oldenholm zwischen die Schlegel'sche Übersetzung zu klemmen (!), weil der Alte zu stumpf oder zu bequem war, um die Prosa der ehemaligen Zeit mit der Poesie der jetzigen Bearbeitung zu vertauschen.»

Erst als die Rolle nach Kochs Pensionierung auf Costenoble überging, trat der echte Schlegel'sche Polonius in seine Rechte (1831). Aber auch Costenobles Intelligenz hatte mit der Schwierigkeit des Umlernens zu kämpfen. Er schrieb unter dem 30. Mai 1831:

«Mein Polonius war so schlecht, daß ich mich herzlich meiner Stellung schäme. Ich hatte freilich beim Memorieren einen starken Kampf; ich mußte den Schröder'schen Oldenholm vergessen, was mir mit aller Anstrengung nicht ganz gelingen wollte.» —

Von einem Einfluß der Schreyvogel'schen Hamlet-Bearbeitung auf spätere Einrichtungen des Stückes kann schon deshalb keine

Rede sein, da die Arbeit des Wiener Dramaturgen Manuskript blieb. Die Kirchhofszene und das Gespräch mit den Schauspielern wurden natürlich später und außerhalb Wiens überall gespielt; in mancher andern Beziehung aber, so in der Beibehaltung der beiden Fortinbrasszenen u. a., durfte sich Schreyvogels Bearbeitung den Ruhm einer größeren Pietät bewahren gegenüber mancher späteren und noch heute auf den Bühnen eingebürgerten Einrichtung.

Eine seltsame, wahrscheinlich zufällige Übereinstimmung mit Schreyvogels Arbeit zeigt in einem Punkte die Einrichtung Eduard Devrients, in ihrer ersten, später von dem Bearbeiter preisgegebenen und nicht veröffentlichten Fassung. Auch Devrient behielt hier, im Gegensatz zu den meisten andern Bearbeitern, die Fortinbrasszene des vierten Aktes bei und schloß wie Schreyvogel mit Hamlets Monologe «Wie jeder Anlaß mich verklagt» den vierten Akt. Dabei traf Devrient jedoch die Änderung, daß Hamlets Begegnung mit Fortinbras nicht vor dessen Abreise nach England, sondern nach seiner Rückkehr spielte. Der Fortinbrasszene ging zu diesem Zweck in unmittelbarer Verbindung das Gespräch zwischen Hamlet und Horatio (V, 2) voraus, in dem jener dem Freunde über die Vorgänge der Seereise und seine Befreiung berichtet.[35]) Die Szenen im Palaste, wo Laertes an den Hof zurückkehrt und die Kunde von Hamlets Rückkehr eintrifft (IV, 5 und 7), waren natürlich vorweg genommen.

Diese erste Fassung seiner Bearbeitung, nach der Devrient das Stück in den ersten Jahren seiner Karlsruher Direktionsführung spielen ließ, vertauschte er später mit einer neuen Einrichtung der Tragödie, die in dem Devrient'schen Bühnen- und Familien-Shakespeare (Bd. I) gedruckt wurde. In dieser zweiten Bearbeitung, die dadurch interessant und charakteristisch war, daß sie die erste Quartausgabe des Stückes in umfassender Weise heranzog, wurde leider die Fortinbrasszene des vierten Aktes und damit jene ganze Anordnung der betreffenden Szenen preisgegeben.

Die sechs Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke, die in vorstehenden Aufsätzen zum erstenmal eingehend gewürdigt wurden, verdienen eine bemerkenswerte Stelle in der Geschichte der Shakespeare'schen Dramen auf der deutschen Bühne. Sie zeigen die energischen und zielbewußten Versuche eines hervorragenden literarischen Bühnenleiters, an Stelle der bis dahin auf den meisten Theatern [illegible]bürgerten freien Bearbeitungen, wie sie zum Teil noch dem [illegible]cke Schröders und seiner Zeit entsprochen hatten, den echten

Shakespeare in möglichst pietätvollen neuen Einrichtungen zu Ehren zu bringen. Schreyvogels Bearbeitungen stehen an der Schwelle einer neuen Zeit, sie weisen die Pfade, in denen sich die Gestaltung der Shakespeare'schen Dramen für die moderne Bühne im Laufe des 19. Jahrhunderts in der Hauptsache bewegt hat. Noch ist Schreyvogel in vieler Beziehung gebunden; noch muß er der besonderen Geschmacksrichtung des Wiener Publikums und den Zensurverhältnissen, die auf ihm lasten, manche Konzession machen, der jede künstlerische Berechtigung fehlt. In der Hauptsache aber tritt in der Shakespeare-Pflege des Burgtheaters unter Schreyvogel ein unverkennbarer und höchst bedeutender Fortschritt zutage, es werden neue Formen gefunden, die in vielfacher Hinsicht ihren deutlich erkennbaren Einfluß auf die weitere Bühnengeschichte Shakespeares in Deutschland geübt haben.

Nachtrag.

Zur Bühnengeschichte von «Romeo und Julia» (Jahrbuch XLI, S. 158) ist ergänzend zu bemerken, daß bald nach der ersten Wiener Aufführung des Stückes in Schreyvogels Bearbeitung eine Aufführung der Tragödie in Breslau stattfand, die diese unter vollständiger Beseitigung der Goethe'schen Bearbeitung zum erstenmal beinahe unverändert auf die deutsche Bühne brachte. Diese Einrichtung stammte von Heinrich Anschütz, der damals als Schauspieler und Regisseur der Breslauer Bühne angehörte und in seinen Erinnerungen (Neue Ausgabe, S. 153, 154) über die von ihm inszenierte Aufführung des Stückes (1820) in sehr interessanter Weise berichtet. «Dieses Meisterstück der Liebestragödien», schreibt Anschütz, «wurde in einer Vollständigkeit zur Darstellung gebracht, wie ich sie nirgends wieder vorgefunden habe. Nur Tieck soll in Dresden ein ähnliches Verfahren eingeschlagen haben. Mit Ausnahme von ein Paar unbedeutenden Szenen und einigen Modifikationen aus szenischen Rücksichten, wurde das ganze Stück fast unverändert dargestellt und machte den tiefsten Eindruck.» Mit Recht weist Anschütz darauf hin, «die dramatische Anlage des Ganzen, die Konsequenz in der Entwicklung und Steigerung der Charaktere mache die chronologische Szenenreihe so unentbehrlich, daß jede Unterdrückung zur empfindlichsten Lücke wird.» Namentlich der erste, dritte und vierte Akt, die «jetzt überall so unbarmherzig behandelt» würden, kämen durch die Herstellung des Originales zu ganz anderer Wirkung.

An der Akteinteilung scheint Anschütz keine Änderungen vo genommen zu haben. Die Balkonszene blieb dem zweiten Akt, d nach der Ansicht des Bearbeiters eine kleine Pause eintreten müss «bis Ruhe im Hause wird, bis Julie allein sein kann». Die sinn widrige Zusammenlegung der Lorenzoszenen im zweiten Akt unte blieb. Im vierten Akt wurden die Szenen in der Zelle zwische Paris und Lorenzo, zwischen dem Mönch und Julien, ferner d: Szenen an Juliens vermeintlicher Leiche unverändert beibehalten.

Dieser allem Anschein nach sehr verdienstvollen Breslauer In szenierung des Stückes von Heinrich Anschütz, die in ihrer Treu gegen das Original in jener Zeit ganz vereinzelt dastand, gebüh somit die Ehre der Priorität vor dem von ähnlichen Prinzipien g leiteten Unternehmen Tiecks im Jahre 1823.

Anmerkungen.

[1]) Vgl. Herz, Englische Schauspieler und englisches Schauspiel zur Z Shakespeares in Deutschland, Hamburg 1903, S. 84.

[2]) «Der Kaufmann von Venedig» oder «Liebe und Freundschaft». Ein Lus spiel von Shakespear in dreyen Aufzügen. Fürs Prager Theater eingerichtet v F. J. Fischer. Prag, bei Wolfgang Gerle 1777.

Vgl. Genée, Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschla Leipzig 1870, S. 249.

[3]) Lorenzo sagt mit Bezug auf Jessicas Flucht zu Gobbo (II, 1 der Bearbeitun Und weißt du, daß er [Shylock] seinen Freund Tubal nachgeschickt? Er wartet ihn von Genua, weil nach dem, wie wir es angelegt haben, sie ganz gew glauben, daß Jessica mit Leonardo ihre Durchreise durch Genua genommen hab Aber es ist vorgebaut, dem Tubal wird so mancherley aufgeheftet werden, Schylock in seiner Vermuthung bestärken wird, indess ich meine Geliebte g sicher an einem Orte verborgen halte, an den niemand denkt.

[4]) Das Szenarium der selten gewordenen Fischer'schen Bearbeitung ist folgende:

I. 1. Gasse. I, 1 von Antonios Worten an: «Gut, sagt mir jetzt». N dem Abgang der Freunde kommen Graziano und Lorenzo, dem Gobbo einen B Jessicas bringt, frei nach II, 4. Als sie abgegangen sind, kommt Bassanio Shylock: I, 3, Hieran schließt sich in freier Umarbeitung der Schluß von I vom Auftritt Grazianos an. Als alle abgegangen sind, kommt Shylock zurück Gobbo. Shylock freut sich seiner Rache («wenn nur seine Schiffe fein lange a bleiben — freylich, freylich kann ich die nicht ins Meer versenken; aber se Wechselbriefe kann ich doch unterschlagen») und geht ins Haus. Gobbo klagt einem kurzen Monologe über seine Behandlung (mit Benutzung von II, 5) kündet sein Entweichen an; Shylock kommt zurück und überträgt Gobbo die I seines Hauses, während er Solanios Einladung folgt (frei nach II, 5).

2. Ein Zimmer in Belmont. I, 2 und II, 1. Daran anschließend Schluß von II, 9, vom Auftritt des Bedienten an.

II. 1. Gasse. Gespräch zwischen Lorenzo und Gobbo, nach II, 8 frei umgearbeitet und erweitert. Daran anschließend III, 1.

2. Ein prächtiger Saal in Belmont. II, 7 und 9, III, 2; dann (in freier Umarbeitung) III, 4.

3. Gasse. III, 3.

III. 1. Das Rathhaus. IV, 1.

2. Ein Zimmer des Gasthofs mit verschiedenen Thüren.

Lorenzo und Gobbo treffen mit Antonio, Bassanio und Lorenzo zusammen. Dazu kommt Graziano, der dem Doktor und seinem Schreiber soeben die Ringe überbracht hat. Antonio erfährt durch einen Brief, daß seine Schiffe gerettet und die unterschlagenen Wechsel wieder gefunden sind. Lorenzo erzählt den beiden Ehemännern, ihre Frauen seien ebenfalls in dem Gasthof eingetroffen. Diese erscheinen, und es entwickelt sich Akt V, vom Auftritt Bassanios und seiner Freunde an. Schluß siehe oben S. 55.

Über die Darstellung des Shylock macht Fischer folgende charakteristische Anmerkung:

«Sollte auch auf anderen Theatern dieses Lustspiel vorgestellt werden, so wolle der Schauspieler, der die Rolle Schylocks übernimmt, sich erinnern, daß Schylock ein Jude von Erziehung, der mit der großen Welt im Umgange, und also von der feinen Gattung, folglich ihm unanständig ist, des pöbelhaften Judendialekts sich zu bedienen. Er erlaube sich zuweilen nur den allerfeinsten, beynah unbemerkbarsten Akzent von diesem Dialekte, und unterscheide sich übrigens blos durch Geberden- und Mienenspiel.»

[5]) Vgl. Litzmann, Schröder II, Hamburg 1894. S. 219ff.

Litzmann, Schröder und Gotter, Hamburg 1887.

Merschberger, Jahrbuch XXV, S. 236ff.

[6]) Die Bearbeitung wurde gedruckt in der «Theatralischen Sammlung», Wien bei Joh. Jos. Jahn 1791, Bd. 16, S. 1 ff. unter dem Titel:

«Der Kaufmann von Venedig», ein Lustspiel in vier Aufzügen von Schröder.

Vgl. A. Hauffen in der Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte V, S. 87 bis 97.

Gleichzeitig mit jener Ausgabe ist eine Separatausgabe von Schröders Bearbeitung unter demselben Titel erschienen (Wien 1791, 95 Seiten).

Da das Buch dieser Bearbeitung, die bis vor kurzem als verloren galt, äußerst selten geworden ist, möge hier das Szenarium folgen:

I. Marcus-Platz. I, 1 zweite Hälfte: Gespräch zwischen Antonio und Bassanio, mit einer von Schröder neugedichteten Einleitung. Nach Bassanios Abgang erklärt es Antonio in einem kurzen Monologe für seine Freundespflicht, dem bedrängten Bruder zu helfen. Dazu kommt Graziano. Gespräch zwischen diesem und Antonio (erste Hälfte von I, 1), wobei Graziano überdies die Reden von Solanio und Salarino aus der einleitenden Szene des Stückes übernimmt. Zum Schluß erfährt er, daß Bassanio nach Belmont reisen will, und beschließt, ihn zu begleiten. «Kommt, laßt uns ihn aufsuchen. Ich kann durchaus nicht lange auf der nämlichen Stelle stehen und trippeln.» Beide ab. Von der andern Seite: Bassanio und Shylock; I, 3. Bassanio geht ab, um Antonio zu suchen. Monolog Shylocks; frei nach dem Apart «Ich haß' ihn, weil er von den Christen ist» usw. Antonio und Bassanio kommen zurück, usw. III, 1 bis zum Schluß. Nach Shylocks Abgang

kurze Einfügung: Antonio erklärt, des Juden Vorwürfe verdient zu haben. Vgl. oben S. 57. Beide ab. Von der andern Seite Lancello; II, 2. Am Schluß des Gesprächs zwischen Graziano und Bassanio erfährt dieser die bevorstehende Flucht Jessicas.

II. 1. In Belmonte. I, 2, II, 1, 7 und 9. Die erste Erwähnung Bassanios ist aus I, 2 hinter II, 7, den Abgang Rodrigos (= Marocco), verlegt.

2. Marcus-Platz. II, 8; daran anschließend III, 1 mit Auslassung von Shylocks großer Rede «Fisch mit zu ködern» usw. Nach dem Abgang der beiden Juden kommen Antonio, Solanio, Salarino. Neue Szene: die Freunde suchen Antonio über die Flucht des Kassierers zu trösten. Dazu Shylock mit Gerichtsdienern, die Antonio gefangen nehmen. Frei nach III, 3. Als Antonio abgeführt ist, suchen Solanio und Salarino den Juden vergeblich zu erweichen, bieten ihm Geld. Es folgt zum Aktschluß Shylocks oben ausgelassene Rede «Fisch mit zu ködern». Er geht ab. Salarino ruft ihm nach: «Schylock! Schylock! Laßt mit Euch reden.»

Hier hat sich der Schauspieler Schröder, der Darsteller des Shylock, einen sehr effektvollen Abgang geschaffen!

III. In Belmonte. II, 2. Daran angehängt, in starker Kürzung III, 4.

IV. Rathhaus in Venedig. IV, 1. Daran anschließend die neugedichtete Schlußszene. Vgl. oben S. 57 und Hauffen a. a. O. S. 94.

[7]) Vgl. Walter, Archiv und Bibliothek des Hof- und Nationaltheaters in Mannheim, Leipzig 1899, II, S. 139.

Über die Mannheimer Bearbeitung wurde ausführlich von mir berichtet im Jahrbuch XXVI, S. 7 ff.

Die geschichtlichen Angaben dieses Aufsatzes bedürfen nach dem heutigen Standpunkte der Forschung in verschiedener Hinsicht der Verbesserung.

[8]) An der angeführten Stelle (Jahrbuch XXVI, S. 15) habe ich einen zusammenhängenden Abdruck dieser Schlußszene gegeben.

[9]) In demselben Jahr, 1810, wurde der «Kaufmann von Venedig», ebenfalls in einer Jambenbearbeitung, aus der Feder von Ludwig Schubart, dem Sohne des berühmten Schubart, zum erstenmal am Stuttgarter Hoftheater gegeben. Über diese Bearbeitung, die auch die Prosapartien in frei behandelte fünffüßige Jamben übertrug, die Rüpelszenen stark kürzte, den alten Gobbo beseitigte, die Namen von Porzias Freiern veränderte, im übrigen aber eine leidlich treue Wiedergabe des Originales bot, hat Rudolf Krauß nach dem handschriftlich erhaltenen Buche in diesem Jahrbuch (XXXIX, S. 71 ff.) eingehend berichtet.

[10]) Schreyvogels Bearbeitung des «Kaufmanns von Venedig» ist in gleicher Weise wie die des «Lear» und die des «Romeo» erst neun Jahre nach dem Tode des Bearbeiters, 1841, im Druck erschienen, unter dem Titel:

«Der Kaufmann von Venedig.» Schauspiel in fünf Aufzügen, von Shakespeare. Für die Darstellung eingerichtet von C. A. West. Für das k. k. Hofburgtheater. Wien 1841. Verlag und Druck von J. B. Wallishaußer.

[11]) Glossy, Schreyvogels Tagebücher, Berlin 1903, II, S. 309 und 311.

[12]) Vgl. Glossy, Tagebücher, Einleitung S. LXVII.

[13]) Bulthaupt, Raum und Zeit bei Shakespeare und Schiller. Jahrbuch XXXVI.

[14]) Vgl. Weilen, Geschichte des Hofburgtheaters, S. 70.

Interessant ist eine Notiz aus dem Berichte der Modezeitung über die ersten Aufführungen: «Die Inkonvenienz, daß Porzia bei der ersten Vorstellung so durch-

aus unverstellten Antlitzes erschien, daß Bassanio sie hätte erkennen müssen, war bereits bei der zweiten Vorstellung durch einen falschen Bart beseitiget.»

Dieser «falsche Bart», der in seinem kleinlichen Realismus mit der idealen Gestalt Porzias und dem großen Stile der Gerichtsszene natürlich unvereinbar ist, war eine wenig glückliche Konzession an einen Einwand der Kritik, der sich durch seine Nüchternheit und Phantasielosigkeit von selbst verurteilte. Der Fall ist auch deshalb von Interesse, weil das törichte Mätzchen eines falschen Bartes oder wenigstens eines aufgeklebten Schnurrbartes noch heute in manchen Aufführungen des Stückes sein Wesen treibt.

[15]) Fellner, Geschichte einer deutschen Musterbühne (Stuttgart 1888), S. 467.

[16]) Deutscher Bühnen- und Familien-Shakespeare. Bd. III. Leipzig 1874.

[17]) Shakespeares dramatische Werke. Für die deutsche Bühne bearbeitet von W. Oechelhäuser. Weimar 1878. Bd. V.

Die Einrichtung der Meininger erschien in dem Repertoire des Meiningischen Hoftheaters. Leipzig, F. Conrad o. J. Bd XI.

Von weiteren Bühnenbearbeitungen neusten Datums, die im Druck erschienen, sind zu nennen: eine solche von Possart (München 1881), eine solche von Barnay und Wittmann (Reclam Nr. 4269) und eine von C. W. Schmidt (Hendels Bibliothek der Gesamtliteratur Nr. 1698).

Sie zeigen die üblichen szenischen Zusammenlegungen, mit kleinen Abweichungen im einzelnen. Der Schluß ist in diesen drei Ausgaben durch eine willkürliche Zudichtung von fremder Hand erweitert.

[18]) Vincke, Eine Bühnenanordnung des «Kaufmann von Venedig». Jahrbuch XXIII.

Mit Rücksicht auf die gegen diese Vorschläge erhobenen Einwände (vgl. u. a. Kilian, Eine neue Bühnenanordnung des «Kaufmann von Venedig». Deutsche Bühnengenossenschaft XVIII, Nr. 22) brachte Vincke im XXIV. Bande des Jahrbuchs (S. 203) einen Nachtrag, der an der ersten Fassung seiner Einrichtung verschiedene Änderungen vornahm.

Noch einen Schritt weiter als Vincke ging in der Vereinfachung der Szenerie eine nur handschriftlich vorhandene Einrichtung von Feodor Wehl. Sie brachte im ersten Akte I, 1 und 3, verbunden durch ein neugedichtetes Gespräch zwischen Graziano und Lorenzo; im zweiten die Straßenszenen vor Shylocks Haus II, 2—6, im dritten zuerst eine Verbindung von II, 8 und III, 1, sodann eine Aneinanderreihung sämtlicher Belmontszenen der ersten drei Akte (!). Dadurch waren für die beiden ersten Akte einheitliche Schauplätze gewonnen, und nur der dritte Akt bedurfte einer einmaligen Verwandlung.

Daß es abgesehen von vielem andern eine Sünde gegen die Komposition des Stückes bedeutet, Porzia erst in der zweiten Hälfte des dritten Aktes erscheinen zu lassen, ist selbstverständlich.

[19]) Genée a. a. O. S. 218 und 219.

[20]) Vgl. Schmid, Chronologie des deutschen Theaters (Neue Ausgabe von Paul Legband. Berlin, Elsner 1902), S. 185.

Genée, S. 234.

[21]) Litzmann, Schröder II, S. 208 ff.

[22]) Vgl. Gödeke, Grundriß, 2. Aufl. VII, S. 195 ff.

Genée, a. a. O. S. 299.

Vgl. ferner den Aufsatz von R. Krauß, Ludwig Schubart als Shakespe Übersetzer (Jahrbuch XXXIX, S. 69 ff.).

[23]) Vgl. Glossy, Schreyvogels Tagebücher II, S. 400.

Brockmanns Einrichtung wurde gedruckt in Wien 1785, mit dem Zu «nach Shakespeare für das hiesige Hoftheater eingerichtet».

[24]) «Othello, der Mohr von Venedig», Trauerspiel in fünf Akten von Sh speare. Für die Darstellung eingerichtet von C. A. West. Wien 1841, J Wallishaußer.

[25]) Vgl. Weilen, Burgtheater, S. 52.

Schreyvogel, Tagebücher II, S. 385.

Costenoble, Tagebücher I, S. 252; II, S. 32 und 249.

[26]) Anschütz, Erinnerungen, Neue Ausgabe bei Reclam, S. 225 ff.

[27]) Vgl. über Heufelds und Schröders Bearbeitungen:

Genée, a. a. O. S. 230 und 237 ff.

Litzmann, Schröder S. 190 ff.

Merschberger, Jahrbuch XXV, S. 216 ff.

[28]) Vgl. Kopp, Die Bühnenleitung Aug. Klingemanns in Braunschw Hamburg 1901.

[29]) Schlesinger, Geschichte des Breslauer Theaters. Berlin 1898. S.

[30]) Vgl. R. Fürst, Travestierte und parodierte Klassiker. Bühne und ' IX, S. 57 ff.

[31]) Vgl. Chr. Gaehde, David Garrick, Berlin 1904. S. 50 und 151.

[32]) Eine glückliche kleine Änderung zeigt der Text in den Anfangsw des Stückes. Dies wird nicht von Bernardo, sondern von Francisco eröffnet, den Worten:

Wer da? Steht still und gebt Euch kund!

Daß Francisco, der Posten, den im nächtlichen Dunkel auf ihn zukomme Bernardo mit «Wer da?» anruft, entspricht durchaus der Situation. Sehr sel ist es dagegen, daß im Originale der den Posten ablösende Bernardo, der genau weiß, wen er an der betreffenden Stelle der Terrasse zu treffen hat, Wachthabenden zuerst ein «Wer da?» entgegenruft.

[33]) Nur in einem Briefe Schreyvogels an Löwe vom 20. Januar 1826 «Neue Freie Presse» Nr. 13 984), dessen freundliche Mitteilung ich Professor A. v. Weilen verdanke, findet sich die folgende auf Hamlet bezügliche Stelle:

«Daß Hamlet eine Ihrer Antrittsrollen sein soll, versteht sich von se Wir haben das Stück nach Schlegels Übersetzung und mit meiner szenische richtung im verflossenen Dezember, sehr gut ausgestattet, wieder auf die gebracht, und es ist viermal nacheinander bei vollem Hause gegeben worden werde Ihnen eine Abschrift der Rolle schicken, da Sie etwas zuzulernen besonders die zwei herrlichen Monologe, nach der Szene mit den Schaus und beim Durchzuge des Fortinbras, welche bei der auf den norddeutschen E eingeführten Bearbeitung fehlen.»

Nach den Mitteilungen dieses Briefes sind die oben angeführten Äuße der Presse über die Haltung des Wiener Publikums mit einer gewissen V aufzunehmen.

[34]) Weilen, Burgtheater, S. 64.

[35]) Es ist interessant, daß Richard Loening in seinem bekannten B Buche (Die Hamlet-Tragödie Shakespeares. Stuttgart 1893. S. 372), ohn

erste Fassung der Devrient'schen Bearbeitung zu kennen, einen Vorschlag ausspricht, der eine merkwürdige Übereinstimmung mit der Anordnung der betreffenden Szenen bei Devrient zeigt. Loening vermißt im «Hamlet» eine Szene, die dem Zuschauer unmittelbar anschaulich mache, wie Hamlet als Geretteter von der englischen Reise zurückkehrt. «Dazu hätte etwa eine an der Küste spielende Szene dienen können, in welcher Hamlet das Land betritt, sich der gelungenen Rettung freut, dann vielleicht Schiffsleute an den König und an Horatio sendet, um diesen die Rückkehr zu melden, worauf er dem letzteren, der bald erscheint, seine Erlebnisse zur See mitteilt.» Und in einer Anmerkung fährt er fort: «Mit einer solchen Szene hätte sich vielleicht auch, während nach Horatio ausgesandt ist, der Anmarsch des Fortinbras und Hamlets Monolog IV, 4 verbinden lassen, der hier, bei der Rückkehr Hamlets, meines Erachtens eine bessere Stelle hätte, als in IV, 4 bei der Abreise. Im Momente der letzteren können die Worte: «Von Stund an trachtet nach Blut, Gedanken, oder seid verachtet,» doch nicht einmal den Schein eines, wenn auch nur vorübergehenden Entschlusses haben.»

Der hier ausgesprochene Gedanke wurde in einer ganz ähnlichen Weise, etwa 50 Jahre früher, in der Bearbeitung von Ed. Devrient ausgeführt.

Laube und Shakespeare.

Heinrich Laubes Bearbeitungen Shakespeare'scher Dramen.

Von

Alexander von Weilen.

Weder mit dem scharf prüfenden Auge des Philologen, noch mit dem vollen Herzen des begeisterten Lesers hat sich Heinrich Laube seinen Shakespeare zu eigen gemacht. Wie er überhaupt nicht früh mit der Literatur vertraut worden, so hat er Shakespeare, dessen «Othello» ihm zuerst als mißverstandener Hundename entgegengetönt, spät kennen gelernt, in jenem Breslauer Kreise, der ihm überhaupt erst die Bühne und die dramatische Produktion erschloß. Autodidakt, «ungeleckter Naturbursche», wie er selbst sagt und kritischer, zum Widerspruche geneigter Geist, erhebt er, der sich kaum erst Schiller erobert hatte, seine Stimme gegen den ermüdenden «Schwulst» des Britten, den verstehen zu können er im Alter der Jugend überhaupt absprach, und weist bereits sein Lustspiel in Bausch und Bogen von der deutschen Bühne zurück. Erst allmählich ändert sich sein Standpunkt unter sichtlichem Einflusse des Theaters, das ihn namentlich mit «Hamlet», «Kaufmann von Venedig», «König Lear» vertraut macht, er wird Shakespeare-reifer. Schon in den «Aurora»-Rezensionen der Breslauer Zeit stellt er Shakespeare in seiner «Natürlichkeit der Handlung und des Lebens» dem früher hochverehrten Schiller entgegen, und durch den ersten Teil des «Jungen Europa» zieht ein schwacher Abglanz der Shakespeare-Begeisterung, welche seine Freunde aus der Literatur ins Leben zu übertragen suchten.

Aber bereits in Leipzig, wo seine ernsthafte Beschäftigung mit dem Theater erst einsetzte, formulierten sich seine scharf aus-

geprägten Überzeugungen, die er bis ans Ende seines Lebens unverrückbar festhält. Heinrich Laube hat weder als Dichter noch als Kritiker eine eigentliche Entwicklung durchgemacht. Was er über Shakespeare gedacht, das bildet eine einzige festgeschlossene Linie, die sich von den ersten Enunziationen im Leipziger «Tageblatt» und der «Zeitung für Elegante Welt» durch seine dramaturgischen größeren Schriften bis in die spätesten Aufsätze, wie den über Eduard Devrient, über Shakespeare-Literatur, die er unter dem Titel «Shakespeare und kein Ende!» in der «Neuen Freien Presse» mustert, oder über die Dingelstedt'schen Historien, die er in der «Deutschen Rundschau» vernichtet, hinzieht.[1])

Heinrich Laube trennt scharf den Shakespeare für die Lektüre und den Shakespeare für die Bühne. Dem Letzteren gegenüber macht er die unumschränktesten Rechte auf eine Bearbeitung, wie sie das Theater der Gegenwart zu fordern scheint, geltend. Manches, wie der «Sommernachtstraum« und die Mehrzahl der Historien scheint ihm überhaupt nicht geeignet, wieder auf der Szene zu erstehen, dem Lustspiele zumal bringt er, selbst in den althergebrachten Vertretern, das größte Mißtrauen entgegen. Die Forderung ungekürzter und unbearbeiteter Shakespeare-Aufführungen, wie sie Ludwig Tieck, von dem er sich völlig lossagt, theoretisch und zum Teil auch praktisch aufstellt, wie sie die «Shakespearomanen» verlangen, heißt ihm absurd, die Bühne ist nicht der Ort, historisch-antiquarische Kenntnisse zu propagieren oder Kuriositäten zur Schau zu bringen; Laube wird nicht müde, gegen die Aufnahme der Königsdramen auf der deutschen Bühne loszuziehen, er ruft die Autorität Grillparzers an, der sie einen «Mißbrauch und dramatische Barbarei» genannt. Der Dichter selbst wird uns durch seine Götzendiener, die um jedes Jota kämpfen, verleidet, das Theater hat es mit der Gegenwart zu tun, und nur was Gegenwart in Shakespeares Dramen ist oder zu lebendiger Gegenwart gestaltet werden kann, hat ein Recht, heute über die Bretter zu schreiten, «der Riese geht für uns verloren, wenn die bloße Orthodoxie siegreich bleibt.» Er steht ganz auf Seite des überkritischen Rümelin, er begrüßt ahnungsvoll die noch nicht erschienene Schrift Benedix' gegen die Shakespearomanie mit Freuden, er jubelt auf, wie ihm in Oechelhäusers Grund-

[1]) Ich verweise statt aller Einzelheiten auf die Register in Houbens neuer Ausgabe der Werke Laubes (Leipzig, Hesse) und in den von mir herausgegebenen «Theaterkritiken und dramaturgischen Aufsätzen» (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte Bd. 7 u. 8).

sätzen der Bearbeitung Shakespeare'scher Dramen auch aus dem Lager der eingeschworenen Gemeinde ein Bundesgenosse zuzuwachsen scheint. «Kräftige Auswahl der Szenen für einen bestimmten Zweck», «das Wichtige in den Vordergrund zu stellen, das minder Wichtige nur deutlich zu machen und das Gleichgültige in Schatten zu stellen», das sind die Aufgaben, die der Inszenierung eines Shakespeare-Dramas obliegen. Szenenfolge, Motivierung, Umfang — es gibt nichts, auf das der Bearbeiter nicht sein unumschränktes Herrenrecht geltend machen dürfte. Namentlich ist es die Sprache, der Laube ein besonderes Augenmerk zuwendet. Auch hier geht er von der Differenz zwischen Buchsprache und Bühnensprache aus. Die Schlegel-Tieck'sche Übersetzung, die den Text Shakespeares treu zu vermitteln berufen ist, erweist sich für den Darsteller als unbrauchbar, sie bedarf der Vereinfachung, des ruhigen Flusses. Hier berührt er sich mit seinem Antagonisten Friedrich Hebbel, der auch gegen die «durchaus nicht sprechbare» Übersetzung Schlegels einschreiten zu müssen glaubt.

Wir stehen heute auf einem so ganz anderen Standpunkt, daß eine Vermittlung mit den Überzeugungen Laubes recht schwer wird. Wir respektieren das Original aus philologischen Überzeugungen, und, wie die neuesten Zeiten lehren, als guten Vorwand zu Ausstattungseffekten, so daß unsere Epoche das eine Extrem, die Laube'sche das andere bildet, zwischen denen wohl die Wahrheit in der Mitte liegt. Jedenfalls überschätzt Laube die geschlossene Technik des französischen Stückes und stellt sie ganz einseitig als ein Ideal hin; auch Shakespeare gegenüber wird er zum Liebediener des Publikums und seiner Bequemlichkeiten, und am Abend seines Lebens muß er erstaunt gewahren, daß die Zuschauer in Wien für die Shakespeare'schen Komödien und Historien erzogen seien — allerdings nicht von ihm.

Sind viele Bemerkungen über die Bühnenbearbeitung Shakespeares richtig, so sind manche kritische Exegesen gegen den Dichter selbst gerichtet, und diese zeigen, daß Laube ihm mit einer gelegentlich verletzenden Nüchternheit gegenüberstand. Er tut sich viel zu Gute, dem Burgtheater den tragischen Schluß des «Lear» gegeben zu haben — aber in seinem Briefe über das Stadttheater möchte er eigentlich diese Errungenschaft wieder zurücknehmen in seiner immer stärker hervortretenden Leidenschaft für den «guten» Ausgang. Wie schulmeisterlich kanzelt er die Kronenszene in «Heinrich IV.», die Schlußrede des jungen Königs gegen Falstaff ab,

oder mäkelt er an «Romeo» herum, der ihm nur als die «Idee eines Liebhabers» erscheint, für die groteske Komik in den Lustspielen fehlt ihm jedes Verständnis. Nimmt man die Behandlung des Textes, wie sie uns in seinen Bearbeitungen entgegentritt, hinzu, so darf man wohl sagen: ein Poet und nachempfindender Geist ist es wahrlich nicht, der sich hier mit Shakespeare zu schaffen macht.

Die Berufung ans Burgtheater gab Laube auch die Gelegenheit, seine Theorien in Praxis umzusetzen, was um so leichter war, da es sich nicht um himmelstürmende Ideen handelte, die nur mit Kühnheit verwirklicht werden konnten, sondern um einfache Ausführung durchaus realer, dem bestehenden Theater angepaßter Grundsätze. In dem Programme einer Weltliteratur, die er seiner Bühne zuzuführen versprochen, mußte Shakespeare den Mittelpunkt einnehmen, er verhieß «alle Stücke Shakespeares, welche die Kompositionskraft wirklicher Stücke besäßen und unter uns noch wirklichen Anteil finden können».

Es sind im Ganzen 19 Shakespeare-Dramen, die während Laubes 18jähriger Direktionstätigkeit auf dem Repertoire des Burgtheaters stehen. Von diesen sind 8 vollständige Novitäten, 6 neue oder wesentlich verbesserte Bearbeitungen. Diese Novitäten sind: «Julius Cäsar» (27. Mai 1850), «Coriolan» (10. Juni 1851), «Die Irrungen» (1. September 1851), «Richard III.» (14. Februar 1852), «Antonius und Cleopatra» (6. Mai 1854), «Sommernachtstraum» (3. Oktober 1854), «Wintermärchen» (20. September 1862), «Richard II.» (24. September 1863). In völlig neuer Bearbeitung, also eigentlich auch als Novitäten, erschienen «Heinrich IV.» (16. Januar 1851), «Viel Lärm um Nichts» (25. September 1852) «Imogena» (18. April 1853) und «Macbeth» in Dingelstedts Bearbeitung (19. November 1856). Stärkere Abänderungen erfuhren: «Kaufmann von Venedig» (1851) und «Was ihr wollt» (24. Mai 1853). Wesentlich auf der alten Grundlage stehen «Hamlet», «Lear», «Othello», «Der Widerspenstigen Zähmung»; «Romeo und Julia» blieb bis 1865, wo eine Neubearbeitung Aug. Försters eintrat.[1])

Die Trauerspiele und Historien wurden während seiner Direktionszeit 252 mal, die Lustspiele 178 mal gegeben. Es ist also, rein quantitativ genommen, nicht richtig, wenn Oechelhäuser[2]) sagt, Laube habe sich mit Shakespeare «anständig abgefunden». Aller-

[1]) Vgl. die Statistik R. Fischers im Jahrbuch 37, S. 152 f.

[2]) Jahrbuch 4, 349 ff.

dings betätigt sich sein Eifer in den verschiedenen Epochen seiner Leitung recht verschieden. Über die ersten Jahre konnte die Kritik mit Recht schreiben: «Der Shakespeare-Kultus ist die leitende Idee des Burgtheaters.» Gegen den Willen, ja unter der Feindseligkeit der obersten Leitung hat er da einige Werke der Bühne für immer gewonnen, in zahlreichen Übersetzungen auch die älteren wieder anziehend gemacht und selbst einige kühne Experimente versucht, die, wenn auch mißglückt, ihm zur größten Ehre gereichen. «Im Anfang», schreibt Hebbel rückblickend 1862, «wurden die klaffendsten Lücken durch Shakespeare verdeckt, durch den Dichter, dem gar nicht so viel weggenommen werden kann, daß ihm nicht noch genug übrig bleibt und der trotz der ärgsten Verstümmelung noch immer elektrisch wirkt.» Ungefähr mit dem Jahre 1855 tritt eine sichtliche Erlahmung ein: es kommt wenig Neues, das Alte wird vernachlässigt, die Vorstellungen verfallen, Shakespeare erscheint geradezu als das «verwahrloste Stiefkind des Burgtheaters». Laube geht immer stärker auf Aktualität der Bühne aus, und vor den Franzosen müssen die Klassiker zurückweichen, auch kann er die Hauptrollen nicht besetzen. Erst mit dem Jahre 1863 ist wieder ein kleiner Aufschwung zu bemerken, der aber auch noch weit hinter der einstigen Sorgfalt zurückbleibt. In Leipzig und später im Stadttheater hat Laube so gut wie gar nichts für Erneuerung oder Wiedergewinnung Shakespeares getan.

Wenn hier die Shakespeare-Bearbeitungen Laubes betrachtet werden sollen [1]), so müssen zunächst jene Werke ausgeschieden werden, die von anderen Autoren bearbeitet worden sind und ohne Zutaten des Direktors gegeben wurden. Das sind: «Die Irrungen» von Holtei, «Das Wintermärchen» von Dingelstedt, «Viel Lärm um Nichts» von Holtei und «Romeo und Julie» von Förster. Ebenso können diejenigen der genannten Dramen, die in ihrer alten Fassung gespielt wurden, bei Seite gelassen werden. Laube sagt zwar, daß auch diese, namentlich in Verbesserungen des Textes, wieder aufgefrischt und neu gestaltet wurden, doch diese gewiß nicht eingreifenden Abänderungen sind in den vielfach überklebten Soufflierbüchern des Burgtheaters nicht mehr zu verfolgen. Der «Othello» bleibt noch völlig in West-Schreyvogels Adaptierung, daß der «Hamlet» der dringend notwendigen Erneuerung entbehrt, wird 1864 sehr beklagt. Gleich mit

---

[1]) Über die Bühnenschicksale der Dramen unter Laubes Leitung habe ich in meiner «Geschichte des Burgtheaters» ausführlich berichtet.

dem ersten Auftreten Jos. Wagners hat Laube das bis dahin übliche «spanische Kostüm» eingestellt. Dem «Lear» wird, wie schon erwähnt, der tragische Ausgang nicht mehr vorenthalten, und damit der alte, vom greisen Tieck noch in einem Gespräche mit Laube erwähnte «Wiener Schluß» für immer beseitigt; doch wird der Narr in seiner ganz verstümmelten Gestalt beibehalten. Erst im Stadttheater hat Laube, in seinem einseitigen Streben nach Vereinfachung der Handlung, an dem «Doppelthema Lear und Gloster» herumgemäkelt, und in der Meinung, der immer wiederkehrende Wahnsinn des Königs sei «peinlich und lästig», die ganze Begegnung zwischen Lear und dem blinden Gloster herausgestrichen und nur die «geflügelten Worte»: «Jeder Zoll ein König» in die Ankunft Lears vor Glosters Schloß hinübergerettet. Ein ganz absonderlicher und vereinzelter Vorgang, der glücklicherweise auch auf das Rascheste wieder von der Bühne verschwand.

Zu wiederholten Malen hat Laube szenisch an «Macbeth» herumexperimentiert, da er das Stück, obwohl es dem Publikum «nie stark anziehend und dankbar» erschien, «weil nur unerfreuliche Leidenschaften auftreten und die Liebe gar nicht mitspielt», als eine «der stolzesten Kompositionen Shakespeares» pries. Seine eigene Einrichtung der Schiller'schen Übersetzung weist nur unbedeutende Abänderungen auf: Die Szene I, 7 ist statt in den königlichen Palast in ein Zelt verlegt, einige kleinere Auftritte sind gestrichen, viele Kürzungen greifen nur in die Szene Malcolm-Macduff (IV, 6) ein, die erst mit der Dingelstedt'schen Bearbeitung beseitigt werden. Für diese hat Laube auch eine, besonders in der Hexenküche damals fast überladen erscheinende Ausstattung aufgeboten, so daß sein Feind Saphir vom «vermummenschanzten Shakespeare» spricht. Banquos Geist beim Bankett erschien hinter einer Florcourtine. Eine Abweichung von Dingelstedt brachte der fünfte Akt, wo im Monologe Macbeths sich ein großes Tableau der von ihm Ermordeten zeigte, wozu ein Bild Kaulbachs — und wohl auch der Richard III. — die nicht eben glückliche Idee gegeben.

«Was ihr wollt» liegt die ältere Fassung Deinhardsteins (26. November 1839) «Viola» betitelt, zu Grunde. Was Deinhardstein gibt, ist eine schale Verwechslungskomödie, die von Shakespeare kaum die Umrisse der Handlung übrig läßt, das Ganze in den Stil und die Tonart der Familienlustspiele des Burgtheaterrepertoires überträgt, die Derbheiten der Rüpelszenen zensurierend wegstreicht, die Liebe des Herzogs zu Viola-Cesario, das Wildfeuer-

Motiv präludierend aus einer früheren Begegnung, die ihre Verkleidung durchsichtig macht, begründet, und zum Schluß noch eine possenhafte Maskierung des Narren und Malvolios einfügt. Laube nun versucht es in diese Verballhornung Teile des echten Shakespeare hineinzuretten, beläßt aber eine ganze Reihe Deinhardstein'scher Zutaten und Deinhardstein'scher Textierung, so daß ein buntes Mosaik entsteht, das in seiner Uneinheitlichkeit fast noch verletzender wirkt als die alte Bearbeitung. Es ist jedenfalls verdienstlich, daß Laube die komischen Szenen bewahrt hat und sogar die Trunkenlitanei auf die Bühne brachte, was ihm freilich die zeitgenössische Kritik recht übel nahm: «Welcher vernünftige, gebildete Zuschauer» heißt es da einmal, «kann sich erfreuen, die Rauschszene zwischen Tobias, Christoph und dem Narren mit anzusehen und mit anzuhören, wie man im Wiener Burgtheater einen Canon singt auf die Worte: «Halt's Maul, du Schelm!»

Diese Erweiterungen nötigen Laube auch im Szenengange von Deinhardstein abzuweichen. Akt I in zwei Dekorationen: Park des Herzogs, in dem auch Viola mit Bernardo [Schiffsherr], Maria, Tobias und Christoph erscheinen, und Zimmer der Olivia entspricht Shakespeares und Deinhardsteins 1. Akte. Akt II bringt dieselben 2 Dekorationen: die Szenenfolge ist bei Deinhardstein und Laube gleich, sie entspricht bei Shakespeare: II, 1 verbunden mit III, 3; II, 4, dann ein kurzer von Deinhardstein hinzugedichteter Monolog Violas, und mit einigen Sätzen verbunden II, 2; Zimmer der Olivia II, 3. Akt III bei Laube: «Olivias Garten» bei Shakespeare II, 5, III, 1 und 2, 4 bis zum Wiederauftreten Marias, Tobias und Fabios. Hier läßt Laube höchst ungeschickt nach einem ganz erzwungenen Abgang den Vorhang fallen und setzt in Akt IV die Szene einfach fort. Dann «Straße vor Olivias Haus» [IV, 1]. Akt V «Zimmer bei Olivia» [Sh. IV, 2] mit der durch die Zensur bedingten Änderung des Pfarrers in einen Doktor und den entsprechenden Textkürzungen, «Olivias Garten» [V, 1] bis zum Schlusse. Deinhardsteins Aktteilung hält sich, soweit es bei seiner freien Behandlung möglich, viel enger an Shakespeare. Im 5. Akte hat Laube Deinhardsteins Zutaten, soweit sie den Narren und Malvolio, der sogar dem Fräulein noch eine große Liebeserklärung macht, betreffen, wohl gestrichen. dagegen die Entwicklung des Verhältnisses Viola-Orsino sowie die Aufklärung, die Maria durch die Meldung, sie habe den Cesario noch einmal gesehen, bringt, wie das schließliche stumme Auftreten Sebastians zumeist wörtlich aus Deinhardstein genommen, nur hie und da mehr

im Anschlusse an Shakespeare textiert. Die Schlußworte lauten bei Deinhardstein:

Marie: Mein Bursch, was sagst du zu dem tollen Spiel?

Narr: Daß mir's gefällt — Ein Jeder ist am Ziel.
Es macht Euch froh ein heißer Tageslauf,
Weil List und Zufall glücklich durchgedrungen,
Denn heiter löst die Liebe wieder auf,
Was zum Gewinn der Zufall ernst verschlungen.

Laube: Der Zufall macht nun gut, was erst der Zufall wehrte,
Und Herzlein holet nach, das Herzlein lang entbehrte:
Da habt ihr: Was ihr wollt!

Zwischen Laube und Deinhardstein tut einem die Wahl recht weh: am liebsten nimmt man keinen.

Wesentlich anders stand es mit der Bearbeitung, die Laube für den «Coriolan» vorlag. Sein Genosse Gutzkow hatte sie in seinem Geiste besorgt: Zusammenziehungen und Striche hatten die Haupthandlung stärker hervortreten lassen und die Sprache der Tieck'schen Übersetzung war vielfach ihres Bilderschmucks beraubt und vernüchtert worden. Aber trotzdem konnte Laube sie nicht vollinhaltlich für sein Theater akzeptieren. Die Handlung mußte, wie er erklärt, namentlich in den ersten hin- und herspringenden Akten noch «vereinfacht» werden. Wahrscheinlich stellt das vorliegende Soufflierbuch eine bereits nach Laubes Angaben abgeänderte Fassung dar. Soviel wir aber aus Laubes handschriftlichen Eintragungen ersehen, hat er vielmehr eine Erweiterung eintreten lassen. Bei Gutzkow war der Kriegsheld Coriolan eigentlich vollständig den Augen der Zuschauer entzogen, indem die Szene I, 6 im Lager des Cominius ausfiel. Laube, in dem richtigen Gefühle, daß «der Punkt Coriolan auf dem Schlachtfeld dargelegt werden und der Aristokrat dem Publikum voll ins Auge treten muß», beläßt diese Szene, die er allerdings etwas verfrüht nach der 1. Szene stellt, er stattet sie mit Worten Coriolans aus späteren Partien aus, um freilich zum Schlusse wieder, in seiner Abneigung gegen längere ihm undramatisch erscheinende Reden, Coriolans Ansprache an die Soldaten durch ein einfaches «Vorwärts» zu ersetzen. Damit ist aber auch die Kriegsaktion für ihn abgetan, in ununterbrochenem Flusse entwickeln sich die Vorgänge in Rom. Die Frauen [I, 3] unterreden sich in einer Säulenhalle und machen einfach Menenius, Sicinius und Brutus Platz, worauf sich die ganze Szene II, 1 abspielt, so daß der Abzug zum Capitol den Schluß des ersten Aktes bildet. Den zweiten Akt eröffnet, ohne die einleitenden

Ratsdiener, das Gespräch von Brutus und Sicinius, aus der vorigen Szene herübergenommen, dann folgt die Sitzung auf dem Capitol, das Forum [Shakespeare II, 3] und der Senat mit der Rückkehr Coriolans [III, 1]. Bei Shakespeare spielt sich diese Szene auf der Straße ab, gänzlich getilgt werden die einleitenden Worte über die Kämpfe der Volsker, Coriolan wird von Cominius als Konsul begrüßt, Coriolan muß — bedingt durch die geänderte Dekoration — nach den zwei leeren Stühlen sehen und nach den Volksvertretern fragen, die dann auftreten. Der 3. Akt beginnt mit der zweiten Szene in Coriolans Hause, es folgen die Forumszenen, der Abschied Coriolans auf der Straße [IV, 1 und 2]. Den 4. Akt bildet Coriolans Aufnahme bei Aufidius mit Verkürzungen in den Dienerszenen [IV, 4 und 5], die Szene in Rom IV, 6. Die vielen Nachrichten über Coriolans Vorrücken werden recht unglücklich durch eine zusammenfassende Darstellung des Sicinius ersetzt, wobei die große Bewegung des Volkes, wie sie Shakespeare vorführt, gänzlich außer dem Gesichtskreise bleibt, dann erscheint Cominius, mit Kürzungen wird gleich auf V, 1 übergegangen. Es folgen die Vorgänge bei Aufidius [IV, 5 und V, 2 und 3]. Der 5. Akt beginnt in Rom [V, 4], wo Cominius die Rolle des Boten übernimmt, dann wird der Schauplatz nach Corioli verlegt [V, 5]. Zur Tötung des Coriolan fügt Gutzkow die Bemerkung: «Dies ist mit großer Kunst und plastisch zu machen, denn gerade dies plötzliche zufällige Untergehen nach der großen Gewaltsamkeit des Charakters muß tragisch erscheinen.»

Durchwegs zeigt sich in Strichen und Zutaten die für die Aufführung im Burgtheater wohl begreifliche Tendenz den harten Aristokratismus des Werkes zu mildern, Coriolan nennt die Leute nicht «Hunde», sondern «Tölpel», nicht «Hundepack», sondern «Gesindel», er spricht vom Volke nicht als «scheck'ge Brut», sondern «Eure Vollmachtsgeber»; von seiner Hohnrede in der Senatsszene ist viel weggefallen, auch in der Demütigung, die ihm die Mutter vorschlägt, ist ihm die «Mütze in der Hand» erspart worden. Wie in Deinhardsteins «Viola» hat sich Laube auch hier teilweise bestrebt, dem Shakespeare'schen Wortlaute näher zu kommen, er hat eine Reihe von Textstellen, die Gutzkow gestrichen, wieder in ihre Rechte eingesetzt, wie z. B. die Rede des Menenius über die Wohlgesinntheit der Patrizier in der ersten Szene oder die Anfangsrede des Coriolan [IV, 1]. Viele Gutzkow'sche prosaische Wendungen, die nur schlecht Shakespeares poetische wiedergeben, bleiben freilich stehen. So tritt an die Stelle der hübschen Worte des kleinen Marcius:

. . . Auf mich soll er nicht treten,
Fort lauf' ich, bis ich größer bin, dann fecht' ich,

die Phrase Gutzkows, der ihn «sanft und lieblich» sagen läßt:

Trittst du auch auf mich, Vater?

Was ist aus der wundervollen Schilderung des Brutus «Von ihm spricht jeder Mund ..» geworden?

Seht nur den Wirrwarr, das Gedränge seht!
Die Wänd' erklettert! Buden, Bänk' und Fenster
Gefüllt! Das Dach besetzt! Die Giebel wimmelnd
Von vielerlei Gestaltung usw.

Deutlich erkennbar ist das Streben nach stärkeren Effekten in Akt- und Szenenschlüssen. Wo Coriolan als Sieger auftritt [Shakespeare II, 1, Gutzkow-Laube I, 10] nimmt die Bearbeitung die Rede des Cominius, die ihn zum Coriolanus ernennt, aus der gestrichenen Szene I, 9 herüber und schließt den Akt mit dem mehrfach auch vom Volke wiederholten Rufe: «Auf's Capitol». Ebenso ist der Ausgang der Forumszene [Shakespeare II, 3] wirksam herausgearbeitet, dadurch daß das Volk wirr durcheinander ruft: «Wir widerrufen», «Auf's Capitol», «Unsere Stimmen heraus», «Tod dem Coriolan». Überhaupt agiert das Volk, sichtlich nach dem Muster des Julius Caesar, viel mehr als im Originale. In der Forumszene [Shakespeare III, 3] ist das Volk bereits «harrend gruppiert. Man murmelt: Jetzt wird er kommen — wir wollen ihn hören — ich bin neugierig, was er sagen wird — u. dgl., so daß bei der Verwandlung ein Sausen hörbar wird, wie von einer versammelten großen Volksmasse». Wie er kommt, tönen Rufe: «Ah, da ist er — da kommt er — nun hören wir». Während er die Stufen besteigt, gehen Reden weiter wie: «Gebt Acht — Er wird uns wieder verhöhnen — das wird das Ende vom Liede sein — wir wollen ihn gar nicht hören, usw. usw.»

Sie unterbrechen mit ihren Zurufen und Wiederholungen markanter Sätze längere Reden, wie es überhaupt Laubes Prinzip in allen seinen Bearbeitungen wird, größere Ausführungen durch kurze Zwischenreden dramatisch zu beleben, den gleichmäßigen Fluß zu brechen. So werden hier auch die Reden Volumnias, Cominius', Coriolans, wo es nur angeht, durch Interjektionen und Zwischensätze anwesender Personen begleitet, wodurch tatsächlich oft größere Beweglichkeit entsteht.

In verschiedenen kleinen Zusätzen offenbart sich das Bemühen, die Situation zu verdeutlichen. So legt Laube zum Schlusse seines

zweiten Akts [Shakespeare III, 1] dem Menenius die Worte in den Mund:

> **Wie überwind ich seinen Stolz? Er muß aufs Forum,**
> **Ja seine Mutter, ja die Mutter kann's.**

Auch die Tribunen sprechen viel schärfer und bestimmter über ihre Gegenaktion als im Originale, so daß in ihren Szenen oft ein ganz abweichender Text entsteht. Aus Ersparungsrücksichten wird die Dienerzahl des Aufidius vermindert, und er selbst hält statt seiner Szene mit dem Hauptmanne [Shakespeare IV, 5] einen Monolog, der durch seine direkte Rede höchst ungeschickt wirkt, ebenso ist das Gespräch mit den Verschworenen [V, 5] in eine Anrede umgewandelt.

Im einzelnen hat diese Bearbeitung einige Momente mit wirksamer Kraft herausgearbeitet. Aber es fehlt ihr der poetische Kern: der Gegensatz zwischen Römern und Volskern ist nahezu gänzlich wegeskamotiert, Tullus Aufidius erscheint wie ein deus ex machina, die eine Kriegsszene, die Laube einfügt, dient nur so recht dazu, den Mangel anderer stärker empfinden zu lassen, und was den Stil betrifft, hat ein Kritiker nicht mit Unrecht von «fadenscheiniger Nüchternheit» gesprochen.

Unter den Laube allein zugehörigen Bearbeitungen, die fast durchweg die Schlegel-Tieck-Übersetzung zugrunde legen, seien zunächst kurz diejenigen besprochen, bei denen er sich von Willkürlichkeiten ziemlich ferne hielt.

Der «Kaufmann von Venedig» zeigt die wesentliche Veränderung, daß die beiden letzten Akte in einen zusammengezogen sind. Schon im Jahre 1844 in Leipzig hat Laube in einem Aufsatze es als einen «Fehl anfänglicher dramatischer Kunst» erklärt, «nach Erfüllung der Hauptinteressen noch einen Akt für Nebeninteressen zu bringen», wie es hier geschehe, und in der Vorrede zu «Rokoko» die Behandlung des 5. Aktes als Nachspiel gefordert. Er hatte wohl seine Arbeit schon vollendet, als ihm die Schauspielerin Bayer-Bürck am 25. Juli 1851 schrieb: «Wollen Sie nicht den «Kaufmann von Venedig» einmal ein wenig nachsehen und einrichten? Die Zersplitterung der Szenen macht dem Stücke immer Eintrag. Den 4. und 5. Akt zusammenzuziehen, hat Tieck schon getan, was für's Stück unendlich wohltätig ist.»

Und im Burgtheater tut er sich unendlich viel auf diese seine Einführung zu gute. Voraussetzung für sie ist die tragische Auffassung des Shylock: durch sie allein wird seine Person Mittelpunkt

des Stückes und damit auch Laubes Abänderung wohlbegründet. Faßt man ihn aber nicht als tragische Figur, so wird er zur Episode, und dann muß dem 5. Akte seine Selbständigkeit gewahrt bleiben. Weiterhin hat er eine neue Einteilung der Szenen und Akte gegeben. Der erste Akt bleibt vollständig. Der zweite beginnt mit der Lanzelot-Szene [II, 2] und führt bis II, 6, wobei das Gespräch von Jessica und Lanzelot, auch die Szene Jessicas [II, 3 und II, 5] auf die Straße verlegt werden. Der 3. Akt bringt in einer Folge die Freierszenen II, 7 und 9. Der 4. Akt beginnt mit II, 8 und geht auf III, 1 über. Dann kommen die Belmont-Szenen III, 2 und III, 4. Der 5. Akt bringt die Gerichtsszene und den Schluß in Belmont. Dazwischen steht die kurze Szene auf der Straße zwischen Porzia, Nerissa und Graziano [IV, 2], die offenbar beibehalten ist, um durch Herablassen des Prospekts die Verwandlung zu ermöglichen. So ist nach Laubes Meinung der Gang des Stückes «ruhiger und gesammelter» geworden. Die Praxis vieler Bühnenbearbeitungen scheint diesen Vorgang auch zu rechtfertigen, vom künstlerischen Standpunkte aus mag man aber wohl einwenden, daß damit die wohldurchdachte ideale Gliederung von Zeit und Ort, wie sie gerade in dem Wechsel der Szenerien liegt, verloren geht. Dem Texte gegenüber erlaubt sich der Bearbeiter nur wenig Eigenmächtigkeiten, manche Zweideutigkeiten sind getilgt, besonders am Schlusse, wo Grazianos Aufforderung an Nerissa, schlafen zu gehen, ersetzt ist durch:

Wir gönnen gern Euch ihre reichen Gaben,
Wenn wir für uns die Frauen selber haben.

Jedenfalls erscheint Speidels Wort von dem «übel zugestutzten Kaufmann», das er 1865 aussprach, zu hart.

Auf das heftigste war Laube in Leipzig 1844 nicht nur der Tieck'schen Inszenierung, sondern der Aufführung des «Sommernachtstraum» überhaupt entgegengetreten — der Theaterdirektor brachte es nicht über sich, achtlos an dem Erfolg versprechenden Werke vorüberzugehen. Liebe für das Stück hat er aber weder in Wien, noch während seiner Leipziger Direktionszeit, die es ebenfalls brachte, empfunden, es erschien ihm immer nur eine Dichtung für den Leser. Seine Bearbeitung hat 3 Akte, von denen der erste und dritte dem ersten und fünften Shakespeares entsprechen, während der zweite den ganzen 2., 3. und 4. Akt umfaßt. Das ist nur möglich durch die großen Striche, welche namentlich die Szenen der Liebespaare treffen; in Leipzig ist er darin noch weiter gegangen, um

sie «halbwegs genießbar» zu machen. Bemerkenswert ist, daß er auch alle Stellen, welche auf die Bösartigkeit Pucks hindeuten, wegstrich und damit ihn zu jenem Elf metamorphosierte, wie er noch heute über die Wiener Bühne gaukelt. Auch seine Schlußrede ist ihm genommen.

Das erste Stück Shakespeares, das Laube einrichtete, zugleich eine seiner ersten Novitäten und jedenfalls dasjenige, dessen großer Erfolg seine Stellung im Burgtheater fest begründete, war der «Julius Caesar». Die Wahl des Werkes war keinesfalls bedeutungslos und bestätigt Laubes Wort, auch als Theaterdirektor sei er stets Politiker gewesen. Nach den Sturmjahren der Revolution, nach der Lauheit der Repertoirestücke des Vormärz mußte gerade dieses szenisch so bewegte, das Volk so stark an der Handlung beteiligende Werk wie ein Blitzstrahl zünden. Höchst vorsichtig ist Laube hier zu Werke gegangen: «Es war das erste Stück, das ich für das Theater redigierte, und da ist man noch schüchterner. Längere Theaterführung macht in diesem Punkte dreist, ja gewaltsam.» Laube hat es nicht notwendig, sich zu entschuldigen. Gerade dadurch, daß er sich eng an Shakespeare anschloß, ist «Julius Caesar» seine beste Leistung, die Verstümmelung der letzten Akte mag die enge Bühne wohl rechtfertigen. Er mußte auch das Personal verringern: Cicero fehlt, und damit der Anfang der Szene I, 3, aus dem einige Stellen in den folgenden Dialog Cassius-Casca herübergenommen sind, die Reden des Messala, der ebenfalls gänzlich ausfällt, sind an Titinius, Pindarus u. a. verteilt, Varro, Clodius und der Sklave Strabo sind stumme Personen geworden, die Zahl der Diener und Boten ist verringert.

Der 1. und 2. Akt sind im wesentlichen unverändert geblieben: in der 2. Szene vertreten Metellus und Cinna die Rollen von Flavius und Marcellus, die 1. Szene des 2. Aktes schließt mit Abgang von Brutus und Porzia, mit der 2. Szene bei Caesar endet der 2. Akt. Der dritte beginnt auf dem Capitol, wohin die kleine Szene des Artemidorus verlegt ist [II, 3]. Das Gespräch von Porzia, Lucius und dem Wahrsager [II, 4] wird verschieden behandelt: öfters wurde es gegeben, öfters gestrichen. Es folgt III, 1, die Szene auf dem Capitol. Der 4. Akt spielt auf dem Forum [III, 2], schon bevor der Vorhang aufgezogen wird, «hört man von allen Seiten hinter den Kulissen das Rufen des Volkes: Caesar! Caesar! Rache! Rechenschaft! Und unter solchem drohenden Geschrei kommen Volkshaufen hastigen Schrittes nach vorne mit Cassius und Brutus.» Wie die Bürger tumultuierend fortstürzen wollen, erscheint Cinna,

der Poet [III, 3], sie werfen sich auf ihn: «Da kommt einer der Verräter!» Sie gehen ab, dann erst spricht Antonius die Verse:

Nun wirk' es fort! Unheil, du bist im Zuge,
Nimm welchen Lauf du willst.

Und damit schließt der Akt. Der 5. Akt entspricht dem 4. Akt Shakespeares, nur steht gleich das nach rückwärts geöffnete Zelt des Brutus in Szene 2 da, so daß Szene 3 keiner Verwandlung bedarf. Nach der Erscheinung des Geistes wiederholt Brutus nur: «Wohl! Bei Philippi, Caesar», worauf der Vorhang fällt.

Der 6. Akt entspricht äußerlich dem Shakespeare'schen fünften. Die Schlachtszenen werden zum größten Teile von der Bühne aus beobachtet, sehr viel wird mit Rufen hinter der Szene gearbeitet. In einige Zeilen ist die Auffindung der Leiche des Cassius zusammengedrängt. Nach der ebenfalls gekürzten Totenklage des Brutus verwandelt sich die Szene in eine «Landschaft» [V, 4]. Lucilius wird als Gefangener gebracht, Antonius fordert Bericht nicht bei «Octavius' Zelt», sondern bei dem «Hügel von Philippi», die erste Dekoration kehrt wieder, dort spielt sich die sehr gekürzte Schlußszene ab. So ist der letzte Teil, wie auch Laube zugesteht, kaum mehr als eine Skizze. Im Texte sind einige Stellen, die wohl zu stark erschienen, gestrichen, so die Aufforderung, die Hände im Blute der Leiche Caesars zu baden, oder einige zu sehr von «Freiheit» redende Ausrufe. Mildernd sagt Antonius [III, 1] nicht «daß diese Schandtat auf der Erde stinke Von Menschenaas, das nach Bestattung ächzt», sondern: «daß diese Schandtat auf der Erde dampfe, Und Menschenopfer nach Bestattung ächzen».

Unterbrechung längerer Reden ist auch hier häufig, oft recht einfach, so wenn Brutus in seine Darlegungen an die Verschworenen ein «Ist's also?» einschiebt und diese bekräftigen «Also sei's!»

Auch in der Forumszene erhält das Volk einige neue verstärkende Zurufe. Konzentration längerer Perioden in knappe, abgehackte Sätze findet sich namentlich in den letzten Akten häufig, ein Beispiel stehe hier aus I, 2:

Shakespeare.* *Brutus: **Hab' ich den Blick verschleiert,**
So kehrt die Unruh meiner Mienen sich
Nur gegen mich allein. Seit kurzem quälen
Mich Regungen von streitender Natur,
Gedanken, einzig für mich selbst geschickt,
Die Schatten wohl auf mein Betragen werfen,
Doch laßt dies meine Freunde nicht betrüben
(Wovon ihr einer sein müßt, Cassius).

Laube.

Hab' ich den Blick verschleiert,
So gilt's nur mir, nur mir allein. Gequält
Bin ich von streitenden Gedanken.
Doch soll dies meine Freunde nicht betrüben,
Und du bist Einer.

Auch von der Theaterkritik wurde diese Bearbeitung, welche den Platz einer von Holbein bestellten, leider, wie es scheint ... lorenen Einrichtung Hebbels einnahm, freundlich, teilweise ...ar enthusiastisch begrüßt.

«Dreist, ja gewaltsam,» um seine eigenen Ausdrücke zu gebrauchen, verfuhr Laube mit «Antonius und Cleopatra», ein kühner, ganz vereinzelter Versuch, den kurze Zeit vor ihm Julius Pabst in Dresden gewagt hatte[1]). Das Original läßt den Schauplatz 38 mal wechseln und beschäftigt mit den Anmelderollen an die 40 Personen. Laubes Bearbeitung, ganz in seiner Handschrift erhalten, [illegible] 12 Schauplätze und streicht 17 namhafte Rollen. Der 1. A[illegible] sich vollständig in einer Säulenhalle zu Alexandria ab, [illegible] Shakespeare in verschiedene Gemächer verlegten Szenen werden recht einfach verbunden: so wird der Wahrsager [I, 2] auf die Bühne gebracht, indem Charmion, in die Kulissen sehend, ihn erblickt und heranruft, oder die Personen machen sich, auf- und abtretend, Platz, Antonius zieht [I, 3] nach einer etwas ausgedehnteren Abschiedsszene unter Musik fort, Cleopatra fällt Charmion ohnmächtig in die Arme, Charmion entsendet Alexas und Iras zum Hafen, dann wendet sie sich zu Cleopatra mit der Bemerkung: «Sie gibt sich zu sehr hin. — Kommt zu Euch, Fürstin!» Cleopatra erwacht: «Charmion, er ist fort!» und damit ist der Übergan[g] zu Szene 5 geschaffen. Zum Schlusse des Aktes ertönt «klagend[e] Musik».

Cleopatra: Was ist?

Iras: Antonius befahl, man soll[illegible] [illegible]rig spielen
Sobald sein Schiff nicht [illegible] [illegible] sehen [illegible]
Ihr würdet sein mit Li[illegible] [illegible] gedenke[illegible]

[1]) Vgl. Wilhelm Bolin: «Antoniu[illegible] [illegible]opatra [illegible] deutscher B[illegible] bearbeitung» im Jahrbuch der Shakespear[illegible] [illegible]ft Bd. II. — Pa[illegible] seine Bearbeitung an Laube am 29. S[illegible] [illegible]853, La[illegible] erwid[illegible] 15. Oktober und macht ihm Mitteilung[illegible] Bearbei[illegible]ng, die Lektüre des Originales in Karlsbad» [illegible] Befürchtun[illegible] schen Erfolg, so guten Grund sie h[illegible] [illegible] Umfange. Die unsterbliche Kokett[illegible] romantische Heldentum ihres G[illegible] eines spezifisch sittlichen Halt[illegible]

Cleopatra: **Komm, sei geküßt dafür — den Boten fort!** **(Alexas ab.)**
Ein freundlich wiederholtes Liebeswort
Grüß' ihn von mir, müßt' ich Ägypten auch
Dafür entvölkern. — Haltet, haltet mich!
(Sie stützt sich auf Charmion und Iras.)
Daß meine Liebe leicht hinschweben kann,
Auf diesen Tönen, wie sein Schiff durchs Meer.

‥r 2. Akt beginnt in Rom, mit der Szene I, 4. Die Meldung nes Boten, Antonius nahe und Enobarbus sei schon hier, schlägt ‥ Brücke zu II, 2, durch hereingebrachte Sitze wird auch die Be-‥tung mit Antonius ohne Szenenwechsel ermöglicht, mit einem «Da ‥mmt sie» erscheint Octavia [II, 3] eingeführt.

Nach dem Abgange des Wahrsagers gibt Antonius nicht nur ‥e Aufträge für Ventidius, er wiederholt sie noch gegen Enobarbus ‥d De‥trius, die sofort nach seiner Entfernung Glossen über die ‥ und den Zug nach Partien machen. Es folgt die Szene ‥ ‥es Pompeius [II, 6 eingeleitet durch Gespräch mit Menas ‥s II, ‥ und die Szene auf der Galeere [II, 7], deren Schluß durch ‥iederhol‥ng des Chors verstärkt wird.

Der 3. Akt führt zu Cleopatra zurück [II, 5], dann springt die ‥andlung nach Athen, das Gespräch Eros-Enobarbus [III, 5] wird ‥rch Nachrichten und Mitteilungen, die teilweise auch aus III, 7 ‥ammen, sehr erweitert, Octavia und Antonius nehmen Abschied ‥II, 4]. Antonius bleibt zurück, Enobarbus tritt zu ihm, ihn vor ‥r neuen Zwietracht, die das Schiff nach Rom trage, warnend.

Antonius: **Nun gut!**
Die Herrschaft in der Welt und in der Liebe
Läßt sich nicht theilen.
Enobarbu‥: **Läßt sie sich vereinen?**
Antoniu‥: **‥arum nicht?**
Enob‥: **‥n man Hal‥**
Ant‥: **‥ch auf!**
Götter ‥ ‥in Leben lang.
ich ‥ ‥eben — oder gar nicht!

‥albgott,
‥en Göttern.
zu erleben,
‥en.

8

Die 4. Szene Laubes ist die Szene bei Cleopatra III, 3. Alexas meldet die Rückkehr des Antonius. Er eilt herein, sie umarmen sich:

Antonius: Ich hab
Dich wieder!
Cleopatra: Wieder hab ich dich!
Antonius: Welch wunderbaren Reiz gebiert die Trennung!
Cleopatra: O lieb sie nicht! Was hat mein Herz gelitten!
Antonius: Ein Leiden, das der Liebe Kräfte steigert!
Cleopatra: Kann Steigerung verlorne Lust ersetzen?
Antonius: Die Dauer nicht, die Stärke nur entscheidet
Des Glückes Größe.

Enobarbus meldet, daß Caesar sich zum Angriff nähere, Antonius und Cleopatra beschließen den Aufbruch nach Actium, Enobarbus warnt vergebens vor dem Seekampfe [Motive aus III, 7].

Der 4. Akt, der ursprünglich mit dem 3. vereint war, so daß das Stück nur 5 Akte zählte, bringt zuerst in einer waldigen Landschaft Caesar, Menas und Agrippa mit freier Benutzung von III, 8. Caesar erwähnt, daß seine Schwester, die im Stücke nicht mehr erscheint, «wie eine Bettlerin» heimgekehrt. Nachdem sie abgetreten, erscheinen die Gegner. Antonius macht sofort für die Szene Cleopatras und Enobarbus' Platz [III, 7], Antonius kommt, statt mit Canidius, mit Demetrius und Eros, die, ebenso wie Enobarbus, ihre Stellung zu Antonius und Caesar klarlegen. Von Cleopatra gestachelt geht Antonius zu Schiff, ein auslugender Krieger schildert die Vorgänge der Seeschlacht, wie sie bei Shakespeare III, 10 in Meldungen vorgestellt wird. Auf «wüstem Strande» betritt Antonius das Land, [statt in Alexandria, wie bei Shakespeare III, 11] hier spielt auch die Versöhnung mit Cleopatra und die Thyreus-Szene [III, 13]. Ein Bote meldet, mit Worten aus Szene 12, Caesars Weigerung zu unterhandeln. Der 5. Akt beginnt in der Halle des 1. Akts [= IV, 3]. Antonius und Cleopatra treten auf [IV, 4], eingeschoben wird die Meldung vom Verrat des Enobarbus [IV, 5]. Dann «Landschaft», wo sich die weiteren Szenen des 4. Aktes abspielen, der Selbstmord des Enobarbus und der Untergang des Antonius, aber sehr verkürzt und ganz umgeschrieben. Rufe hinter der Szene melden Antonius, daß die Schiffe zu Caesar übergehen. Gleich, wie Cleopatra vor dem erzürnten Antonius flieht, flüstert ihr Charmion den Rat zu, sich ins Monument zu bergen und Antonius ihren Tod melden zu lassen. Dies besorgt Alexas, der auch wieder dem sterbenden Helden die Nachricht ihres Lebens bringt. Der letzte sechste Akt ist ganz in

das Grabmal konzentriert [IV, 15 und V, 2 und 3], das in Stockhöhe gedacht ist, so daß Antonius hinauf gezogen werden muß. Schon bevor Caesar erschienen, hat Cleopatra den Auftrag wegen der Schlange gegeben, nachdem ihr die Dienerinnen, nicht Proculeius, der gänzlich fehlt, den Dolch entrissen, an Antonius Leiche spricht Caesar die Trauerrede aus V, 1, in der Szene mit Cleopatra vertritt Alexas, der alle möglichen Rollen zu spielen hat, den Seleucus. Sie tötet sich, nach der sehr verkürzten Bauernszene, die Mädchen bleiben am Leben, Thyreus stürzt herein und ruft dem nachfolgenden Caesar zu: «Um den Triumphzug hat sie dich betrogen». Caesars etwas veränderte Rede beschließt das Stück.

Während in den ersten zwei Akten und im letzten die Konzentration für die Szene wohl gelungen erscheint, bieten die mittleren Akte einerseits zu viel, um den Eindruck einer Einheit, andererseits zu wenig, um das Werk Shakespeares zu geben. Laube muß selbst gestehen, daß nur «zur Not» der Zusammenhang hergestellt sei. Der Fehler liegt in der Inkonsequenz: Laube baut das Stück ganz als Liebestragödie des Antonius und der Cleopatra auf. Infolgedessen hat er wieder die Gegenaktion sehr beschnitten, Pompeius, Caesar, selbst Octavia, die wir sehr vermissen, sind auf ein Minimum reduziert, doch kann er sie natürlich nicht gänzlich entbehren und bringt entweder einen Teil ihrer Szenen, oder er läßt, was noch schlimmer, über sie und ihre Absichten die Berater des Antonius berichten, die überhaupt mit ihren wenig interessanten Persönlichkeiten eine viel zu große Rolle spielen. Alles Licht fällt auf Cleopatra, und Laube hat sogar ihre Charakteristik wesentlich zu ihren Gunsten verändert. Schon äußerlich verschönt er sie dadurch, daß sie ihre «braune» Hautfarbe verliert, und sich auch nicht als «durch die Zeit gerunzelt» nennen darf. Sie stachelt Antonius, viel hitziger als bei Shakespeare auf, die Schlacht zu wagen, die Szene III, 12, in der Euphronius auch ihre Unterwerfung dem Caesar meldet, entfällt gänzlich, Antonius sagt schon früher, daß er einen Boten abgesandt. Auch das Wort gegen Thyreus «Mein Ehr' ergab sich nicht, nein, ward geraubt» ist gestrichen, ebenso wie einige der stärksten Beschimpfungen des Antonius, wobei wohl Rücksichten auf die Zensur mitgespielt haben mögen, die sogar Antonius nicht einen «Kuß», sondern nur «die Hand» zu begehren erlaubte. Ausdrücklich wird sie als teilweises Opfer ihrer Umgebung hingestellt durch Caesar:

Cleopatra ist in den Händen ihrer
Vertrauten Diener. Diese lesen schlau

In ihrer Seele die verborgensten
Gedanken und sie handeln ohne Auftrag,
Weil sie sich selber sicher stellen wollen.

So spricht sie auch gegen Antonius' Anschuldigungen:

Die Schiffe haben mich verrathen, so wie dich,
Vielleicht aus falsch verstandenem Eifer meiner Diener.

Am stärksten aber trägt wohl der gänzliche Ausfall aller Unterhandlungen mit Proculeius und Dolabella, sowie, daß sie vor Erscheinen des Caesar zum Tode entschlossen, dazu bei, ihre Liebe als echter, ohne die vielen zweideutigen Nebenmotive, wie sie Shakespeare mit Absicht bringt, hervortreten zu lassen. Es ist gar keine Frage, daß Laube zu dieser teilweisen Charakterumgestaltung durch die Schauspielerin, der er die Rolle gewidmet, Frau Bayer-Bürck bestimmt war, deren Begabung mehr in der Richtung der «Imogen» und der Grillparzer'schen «Hero» lag. Auch bei Antonius wird gelegentlich das Gefühl für Cleopatra noch stärker betont. Fast wie ein Leitmotiv kehrt ein Satz, den er in der ersten Szene gesprochen und der in Laubes Verdeutschung lautet:

Thiere sind Staub, die staubige Erde nährt
So Thier wie Menschen. Höhres Leben ist
Nur Liebe

nach der ersten Begegnung mit Octavia und beim Abschied von ihr wieder. Laube wird nicht müde, uns den rein politischen Charakter des Ehebundes einzuschärfen, mit starken Wiederholungen, von denen das Original nichts weiß. Wie variiert er z. B. einen Satz Shakespeares an unmittelbar aufeinanderfolgenden Stellen [Shakespeare II, 3, Laube II, 5]. Nach dem Abgang des Wahrsagers sagt Antonius:

Der Occident dahier ist meine Welt nicht,
Im Orient wohnt mein Glück.

Er gibt Demetrius den Auftrag mit Ventidius Asien zu erobern:

Dort ist noch Raum und Freiheit,
Hier ist es eng. Im Orient blühen wir . . .
Und schloß ich diese Heirat mir zum Frieden —
Enobarbus: Zum Frieden?
Antonius: Willst du es besser wissen?
Enobarbus: Nein!
Antonius: Im Ost wohnt meine Lust.

Die Schwächlichkeit des Antonius wird weniger betont, eine Stelle wie «die ägyptische Fessel muß ich brechen, sonst geh' in Lieb ich unter» wird getilgt.

Streben nach Verdeutlichung herrscht namentlich in den vielen, ganz umgeschriebenen oder hinzugesetzten berichtenden Szenen, in den Gesprächen von Enobarbus und Eros [Laube II, 5], bis zur Ermüdung wiederholt der erstgenannte seine Warnungen vor Antonius und Cleopatra, dadurch hat Laube auch, so viel er gekürzt, das Stück eigentlich fast noch verlängert. Auch seine ganz neue dialogische Eingangsszene soll zur Klärung der Situation dienen, vertauscht aber nur den Schwung Shakespeare'scher Sprache mit Trockenheit.

Enobarbus: Sie kommen her.
Wie eine glänzende, geschmeid'ge Schlange,
Die um des Erdballs Säule spielt!
Demetrius: Ja wohl, drei Säulen sollens sein.
Antonius, Octavius, Lepidus.
Der schwache Lepidus hat keine Schultern,
Octavius ist kein Krieger, er allein
Ist Manns genug, den Erdenball zu tragen.
Enobarbus: Wohl zu erobern nur —
Demetrius: Und wie ist er
Verwandelt über dieser Buhlerin!
Enobarbus: Still, still, sie hat was von den Göttern,
Die nicht nach Griechenland und nicht nach Rom
Gewandert sind. Den Julius Caesar selbst
Hat sie gefesselt. Und Antonius ist Römer.
Mich unterhälts ihn so verrückt zu sehn.
Demetrius: Mich nicht!

Diese Trockenheit herrscht durch das ganze Werk, das sich sprachlich weit vom Originale entfernt. Die Poesie ist fort, selbst aus der Schilderung von Cleopatras Barke auf dem Cydnus [Shakespeare II, 2].

Shakespeare. Sie lag da,
In ihrem Zelt, das ganz aus Gold gewirkt,
Noch farbenstrahlender als jene Venus,
Wo die Natur der Malerei erliegt.
Zu beiden Seiten ihr holdsel'ge Knaben,
Mit Wangengrübchen, wie Cupido lächelnd,
Mit bunten Fächern, deren Weh'n durchglühte
(So schiens) die zarten Wangen, die sie kühlten;
Anzündend statt zu löschen.

Laube. In goldgewirktem Zelte lag sie da
Wie Venus selbst; an beiden Seiten Knaben,
Schön, wie Cupido, die mit bunten Fächern
Balsamisch fächelten, nicht Kühlung, nein,
Entzündung.

Wie verarmt die Bilderfülle der Dichtung! Man höre Shakespeare [IV, 14].

Antonius: Oft sehen wir eine Wolke, drachenhaft,
Oft Dunstgestalten, gleich dem Leu, dem Bär,
Der hochgetürmten Burg, dem Felsenhang,
Gezackter Klipp' und blauem Vorgebirg,
Mit Bäumen drauf, die nicken auf die Welt,
Mit Lust die Augen täuschend: solche Zeichen sahst du,
Des dunkeln Abends Prachtgebilde?
Eros: Ja mein edler Herr.
Antonius: Was jetzt ein Pferd noch war, im nächsten Nu
Verschwimmts der Wolkenzug, unkenntlich wirds,
Wie Wasser ist in Wasser —
Eros: Ja so ists.
Antonius: Mein guter Freund, solch einem Bilde gleicht
Dein Feldherr jetzt.

Dagegen Laube [V, 5]

Antonius: Oft sehn wir eine Wolke, die dem Löwen
Gleich scheint, mit glühnden Augen nickt?
Eros: Ja Feldherr!
Antonius: Und plötzlich wischts ein Wolkenzug hinweg.
Nicht wahr?
Eros: Ja, Herr.
Antonius: Nun, solch einem Bilde gleicht
Dein Feldherr jetzt.

Kaum ein längerer Satz Shakespeares ist nicht in dieser Weise geschulmeistert worden, und Laubes eigene Zugaben klingen noch viel prosaischer. So hat schon die Augsburger «Allgemeine Zeitung», die sonst überall Laubes Partei ergreift, nach der Aufführung gesagt: «Die kühnen Bilder und Gedanken wurden gemildert und leider zuweilen auch abgeschwächt», und ein ernst zu nehmender Kritiker, A. Schumacher, sprach den Wunsch aus, es möge der Eifer für Shakespeare doch mit einer ernstlicheren Prüfung der Mittel und auch einer schonenderen Behandlung des Textes Hand in Hand gehen. An der Teilnahmslosigkeit des Publikums, die sich in den vier Aufführungen, die das Werk erlebte, deutlich kundgibt, trägt nicht nur das gewiß spröde Stück, sondern auch die unglückselige Bearbeitung Schuld.

Fast das nämliche läßt sich von der noch viel willkürlicheren Einrichtung des «Cymbelin» sagen, die unter dem Titel «Imogena» in Szene ging. Es ist eigentlich ein neues Stück, nach Motiven

Shakespeares. Die ganze Handlung ist nach Britannien verlegt. Der 1. Akt spielt im königlichen Parke. Pisanio kommt mit Spurius Rufus, der die Stelle Jachimos vertritt. Die Tatsachen, die sie sich mitteilen, entsprechen im wesentlichen der Unterredung der beiden Edelleute, nur sind viel mehr Details, auch über Cloten und seine Werbung gegeben, und Rufus kennzeichnet auch des Königs zweifelhafte Gesinnung gegen Rom. Die folgenden Szenen entsprechen inhaltlich der 2. Szene Shakespeares, sehr gezwungen wird noch in Gegenwart der Königin auf [I, 4] das Gespräch Pisanios und Imogenas übergegangen, dann bleibt die Königin mit Pisanio allein, sie spielt ihm das vermeinte Gift in die Hände [I, 6].

Er hält dann einen Monolog, der zum Teil die Rede des Arztes Cornelius [I, 6] in plumpster Weise verwertet:

> Was für ein armes Geschöpf ist solch ein Diener, der die Heimat liebt und seinen Herrn, wenn es der Heimat schlecht ergeht und dem Herrn schlecht ergeht!... Wie glücklich stürbe ich, wenn Posthumus und Imogena glücklich wären!... Das Fläschchen gibt sie mir, weil sie Gift darin glaubt, und ich kenn' es besser als sie. Weil sie bös ist, wird sie von allen Leuten betrogen. Der alte Cornelius hat mirs lang gezeigt. Dieser Saft tötet freilich, aber nur für kurze Zeit. Man wacht ganz gesund wieder auf, du (ihr drohend und lachend), du schlimme Person.

Wie er abgehen will, begegnet ihm Cloten, begleitet vom Narren, der den Mantel des Posthumus trägt:

Cloten (hinter der Szene): Da geht der alte Schlingel, den man jeden Tag einmal totstechen sollte.

Narr: Das lohnt nicht der Mühe, Herrlichkeit.

Cloten (tritt auf): Warum nicht?

Narr: Gemeines Blut macht vornehme Klinge rostig. Und den Mantel des Posthumus habt ihr ihm abgejagt. Was wollt Ihr mehr? Posthumus wird sich nun gewiß erkühlen.

Cloten (zu Pisanio): Steh still, Sklave, ich will mirs überlegen, ob du länger am Leben bleiben darfst.

Narr: Überlegt das und jedenfalls wechselt erst Euer Unterkleid . . .

Damit setzt I, 3 ein, nur ist aus den zwei Edelleuten der Spaßmacher geworden, dessen sehr ausgedehnte frostige Scherze die Kritik Clotens «du bist ein langweiliger Narr» wohl verdienen. Am «Milford Hafen», der nicht weit von Cymbelins Sitze gedacht ist, spielt sich die Szene, die im Originale in Rom vor sich geht [I, 5], ab. Lucius begrüßt an Stelle Philarios den Posthumus als Bundesgenossen gegen Cymbelin, er erklärt aber unter keiner Bedingung gegen den Vater seiner Gattin zu kämpfen. Die Wette um die Treue der Frau wird mit Rufus geschlossen.

Den 2. Akt eröffnet die 7. Szene bei Shakespeare mit dem ganz freitextierten Monolog der Imogena. Sie begleitet den Eintritt des Rufus mit den vordeutenden Worten: «Welch ein unheimlich Antlitz tritt mir dort entgegen!» und nach der großen Szene, in der natürlich alle auf Rom bezüglichen Stellen wegfallen, gibt sie ihren Zweifeln Ausdruck

Und doch bleibts mir befremdlich und unheimlich,
So könnte Leonatus nie erscheinen.

Cloten spricht sie an, immer gehänselt vom Narren, sie weist ihn kurzweg ab (frei nach II, 3), die Königin rät ihm, mit Musik um sie zu werben.

Meine Nachrichten aus Milfords Hafen erzählen von einer Wette, die für uns beschlossen wurde, wenn sie wahr ist. Jener Spanier Rufus ist dabei beteiligt. Ich sah soeben seine Leute eine Kiste bringen. Diese Kiste, hoch wie ein Schrank, kann ein Tragsessel sein. Bestell deine Musik unter ihr Fenster und warte meiner schweigend in ihrem Vorzimmer. Ich werde enthüllen, was zu enthüllen ist. Schande für sie ist Gewinn für dich, denn sie macht ein Weib mürbe.

Der Narr bleibt allein zurück:

Was die Begierde einer Mutterliebe sinnreich ist! .... Soll man Imogena warnen? Nicht doch, wer das Schicksal stören will, der verdirbt das Spiel und zieht sich Götter und Menschen auf den Hals. Das Fleisch muß erst halb gar sein, ehe man brauchbaren Saft abziehen kann, und das Brauchbare ist die Hauptsache in dieser nützlichen Welt. Wer weiß auch, ob sie gewarnt sein will! Alle Frauenzimmer lieben die Überraschungen, selbst die Tugendhaften!

Im Schlafgemache Imogenas spielt sich die Shakespeare-Szene II, 2 ab: Imogena liest und schreibt am Tische und begibt sich dann von der Kammerfrau bedient, zu Bette, das hinter Vorhängen steht. Der Monolog des Rufus, der sich dem Originale ziemlich nähert, wird durch Musik gestört, die Königin tritt ein:

Königin: Der Römer!
Rufus (halblaut): Sprecht leise, denn sie schläft.
Königin (halblaut): Verwegner!
Mit deinem Leben büßest du die Schmach
Am Hause Cymbelins.
Rufus (halblaut): Ich bin ein Römer.
Königin (zum Vorhang hinaussprechend): Eilt, weckt den König!
Cloten (links außen): Erst erstech' ich hier
Den fremden Buben!
Rufus (sein Schwert ziehend): Gebt Raum! (links ab)
Königin (halblaut höhnisch): Der Frechheit!

Der 3. Akt zeigt Rufus am Hafen, des Leonatus triumphierend harrend, er bringt seine Lügen vor [II, 4], fassungslos stürmt Leonatus davon, wie er zurückkehrt, geht ihm Rufus aus dem Wege: «der Eber ist verwundet und die Wuth will Gegner». Posthumus spricht seinen kurzen Monolog [II, 5]. In einer Halle des Schlosses erscheint zunächst Imogena, nach dem Armbande suchend [II, 3]. Pisanio bedauert sie: «Sie ahnt nicht, was man von dieser Nacht Niederträchtiges erzählt auf Ihre Kosten». Er macht Platz für die große Beratung [III, 1], die Cymbelin hier abhalten läßt:

Hier seis gesprochen, mit der Aussicht
In die Waldesfreiheit — Bringt uns Sessel
Und breitet Teppiche.

Nach Verkündigung des Krieges ziehen alle ab. Pisanio kommt mit dem Briefe seines Herrn [III, 2], er will ihn Imogena zeigen, um sie zu retten. Imogena eilt herein in höchster Verwirrung:

Mein Vater rief mir in diesem Augenblicke Worte zu, von so entsetzlicher Bedeutung, daß ich sie nicht zu verstehen wagte. Für die nächste Stunde kündigt er mir ein Urteil an, schlimmer als der Tod, wenn ich nicht diesem Wicht Cloten meine Hand reichte heute noch. Das wäre ja schlimmer als der Tod, und dennoch setzte mein Vater hinzu: Wenn Cloten sich noch herabläßt zu mir!

Pisanio meint, sie sei offenbar verleumdet worden, auch beim Gatten, Imogena bestreitet, daß dieser glauben könnte, er gibt ihr den Brief. [III, 4]. Sie fordert den Tod.

Pisanio: Ich könnte Euch, meiner lieben Herrin, ebensowenig ein Haar krümmen als — als — seid nicht böse, ich muß es doch sagen, ebensowenig als meinem Herrn.

Imogena: Posthumus!

Pisanio: Ja, Posthumus, der Euch, das muß ich sagen, nichtswürdig behandelt.

Imogena: Du liebst ihn dennoch?

Pisanio: Ja. (Pause). Und Ihr auch noch, wie? (Imogena verhüllt sich das Gesicht.) Ihr liebt meinen Herrn auch, ja? (Sie reicht ihm die Hand) Seht Ihr, so ist die wahre Liebe!

Ganz kurz macht er seine Vorschläge, die Imogena annimmt. Sie schließt mit den Worten:

Gut bist du, Pisanio und die Götter sinds! Wem sie treue Liebe des Gatten entziehen müssen, dem schenken sie einen treuen Diener, damit der Glaube an Tugend nicht versinke in bittrer Tränenflut. (Pisanio kniet und küßt ihr schluchzend die Hand.)

Der 4. Akt spielt vor der Höhle des Bellarius, der mit den beiden Jungen auftritt [III, 3], Imogena birgt sich erschöpft in der Höhle

[III, 6], Cloten in den Kleidern des Posthumus [IV, 1] jagt ihr nach «Ich wette, der Knabe war Imogena», da er Hornrufe hört, verbirgt er sich im Gebüsch. Bellarius und die Prinzen finden Imogena [III, 6 und IV, 2], Bellarius sieht Cloten und schickt Imogena hinein, nachdem Cloten getötet, gehen die drei ab, Imogena findet die Leiche des vermeinten Posthumus, sie leert das Fläschchen mit dem an Julia Capulets Monolog anklingenden Rufe: «Ich komme, Posthumus, ich komme», die trauernden Knaben werden durch die Römer verscheucht, die erwachte Imogena findet bei ihnen Aufnahme, sie erfährt sofort, daß Leonatus am Leben. Wie sie Pisanio erblickt, schreit sie auf.

Pisanio (winkt ihr zu schweigen): Still! Still! Kein Name! Ihr kennt mich nicht! (in größter Aufregung in die Knie sinkend) Sie lebt! O Götter nehmt mein Leben nur, wie ichs angeboten. Geht, geht, ich bleibe Euch nah!

Imogena: Ich hoff' auf dich!

Der letzte Akt spielt in einer Berglandschaft mit Hügeln im Mittelgrunde, «zu welchen man Truppen nur mit den Köpfen und Lanzenspitzen hin- und herziehen sieht». So werden auch Bellarius und die Knaben nur mit den Häuptern sichtbar, ins Feld sich stürzend [ungefähr IV, 4]. Posthumus erscheint mit dem Schwert, das Imogenas Blut gefärbt, statt wie V, 1 mit einem Tuche. Er entwaffnet Rufus, ohne ihn zu töten: «Leben sollst du dir zur Qual». Überstürzter noch als im Originale wechseln die Schlachtszenen bis auch Posthumus gefangen. Vor dem Könige erfolgen die verkürzten Verhandlungen [V, 5]. Der Narr kommt als Bote und meldet die Auffindung des abgehauenen Kopfes und die Verzweiflung der Königin, die bei diesem Anblick in Ohnmacht fiel.

«Da die Königin zu sich kam, kam sie nicht wieder zu sich, das heißt zu der Person, welche bis dahin Königin gewesen und als solche vorsichtig gesprochen hatte. Sie schrie, daß sie Euch nie geliebt habe, sondern nur Eure Macht.» Nachdem sie ein Geständnis ihrer Sünden abgelegt, stürzte sie «wie von einem Blitz getroffen» nieder. «Der Blitz war ächt, denn sie war todt».

Gleich darauf folgt die Erkennung der verlornen Söhne, Cymbelin klagt, jetzt fehle ihm noch die Tochter, Rufus gesteht, von Pisanio genötigt sein Bubenstück, Posthumus gibt sich zu erkennen, ebenso rasch Imogena, der Frevler wird ihnen überantwortet.

Imogena: Sieh unser Glück und mög dich Reue rühren. (zu Posthumus) Vergib! Und dank den Göttern, welche Liebe schützen!

Cymbelin (zu den Römern): Erzählet das zu Rom von den Barbaren.

Von vornherein sei Laube der letzte Akt vergeben, mit dem noch kein Bearbeiter zurecht kam und der jeden Versuch mit dem Stücke immer wieder zum Scheitern bringt. Hier hätte der Rotstift noch mehr zu walten und die ganzen verwickelten und interesselosen Vorgänge auf ein kurzes Nachspiel zusammenzustreichen. Aber Laube hat auch die herrliche Poesie der ersten vier Akte vernichtet, vor allem dadurch, daß er die Verse zum größten Teil in Prosa — und welch eine Prosa! — umschrieb. Kaum ein Satz Shakespeares ist hier unangetastet geblieben, der größte Teil des Dialogs ist gänzliches Eigentum Laubes, der ganze völlig überflüssige Szenen einfügt. «Eine sonderbare Mildtätigkeit von einem Mann, der kaum sein Auskommen hat, einem Krösus mit seinen Mitteln beizuspringen» spottet einmal die «Presse». Ganz unglücklich sind seine Motivierungsversuche, welche die Intrige fester binden sollen, in Wirklichkeit aber nur bedeutungslose Ansätze bringen. Der Narr spielt eine fast an Hanswurststücke gemahnende vordringliche Rolle. Eine äußere Einheit ist zu Ungunsten des Sinnes der Vorgänge bewahrt: es wird fast lächerlich, daß sich die Geschichte des Leonatus und seiner Gemahlin an räumlich so benachbarten Orten abspielen kann. Ein Einfluß der älteren Bearbeitung Halms «Die Kinder Cymbelins» (16. Dezember 1842 gegeben) ist nicht nachweisbar, wenn auch Laube sie genau kannte: In der «Zeitung für elegante Welt» hat er sie [1843 Nr. 2] besprochen, ganz entschieden die Bemühungen für derartige, stofflich nicht zwingende Shakespearedramen zurückweisend. Laube selbst hat das Stück, das äußerst kühl aufgenommen wurde, nach 3 Aufführungen, ebenso wie «Antonius und Cleopatra» für immer aufgegeben.

Daß Laube zeitlebens ein Gegner der Aufführung sämtlicher Shakespeare'scher Historien blieb, wurde bereits erwähnt. Jedoch einzelne, die ihm bühnenfähig erschienen, suchte er seinem Repertoire einzuverleiben. Zunächst brachte er den «Heinrich IV.» in einen Abend zusammengezogen, worin ihm Schröder und Schreyvogel auf dem Burgtheater vorangegangen waren.[1])

Ich gebe Laubes Szenar mit seinen wichtigen Zutaten und Abänderungen:

I, 1. **Zimmer im Palast** [= I, 1]. Die Eingangsrede des Königs ist kurz zusammengezogen.

Wir hofften, jeder Bürgerkrieg sei nun zu Ende,
Und es sei nun an der Zeit,

[1]) Vgl. E. Kilian im Jahrbuch XXXIX, S. 87 ff.

Den Kreuzzug einzulösen, den wir längst
Schon zugesagt in unsres Heilands Land.
Da kommt ihr denn mit neuer herber Nachricht,
Vom Streit und Kampf in unsrer Heimat. Sprecht,
Wie lautet sie?

Die Verbindung mit der nächsten Szene wird dadurch bewerkstelligt, daß die Schlußworte des Königs ausfallen; ein Diener tritt ein und meldet ihm leise etwas, er spricht:

Sie sind
Schon da! — Sonst sind sie nicht so eilig, Ja,
Solch Schlachtenglück macht trotzig (winkt den Diener ab) Wollen sehn,
Ob eines Königs Zorn nichts mehr bedeutet.

I, 2 und I, 3 [= I, 3].

I, 4. «Ein anderes Zimmer» [I, 2]. Heinz beginnt mit seiner ganz verstümmelten Schlußrede der Szene:

Sehr ungnädig, sehr ungnädig scheint der Herr
Vater heut zu sein. Ach was!
Wenn alle Tag im Jahr . . .

Mit «So überrasch' ich ja die ganze Welt» bricht die Rede ab. Dann erst kommt Falstaff.

I, 5. Poins dazu.

I, 6. Heinz, Poins. Dann Heinz allein, «S'ist heilloses Gesindel des Müßiggangs, mit dem ich so verkehre. Wolken, Wolken sind's. Wenn ich sie einst zerstreue, so wird man sich doppelt des Sonnenscheins erfreuen.» Und dann der Schluß des Monologs.

II, 1. Straße bei Gadshill [= II, 2].

II, 2. Zimmer in Percys Burg [= II, 3]. Nach Percys Monolog treten Glendower, Worcester und Northumberland (bei Shakespeare Mortimer) zur Beratung [III, 1] ein.

II, 4. Szene mit Lady Percy [= II, 3]. Prosa, gemischt mit Versen.

II, 5—7. Schenke [= II, 4]. Poins meldet: «Er kommt an! — kommt an! *Heinz*: Hans Prahlhans! Vortrefflich! Ich bin zu allen Humoren aufgelegt!»

Peto und Bardolph sind zusammengezogen. Es folgt sofort die Falstaff-Szene.

III, 1. Zimmer im Palast [= III, 2].

III, 2. Häuser, Landschaft. Falstaff, Bardolph.

Falstaff: Entsetzliche Kerle sinds, Bardolph, unsere Rekruten, entsetzliche Kerle!

Bardolph: Entsetzliche Kerle!

Falstaff: Du bist auch der Meinung? Pah, es können nicht alle Leute Schönheiten sein. Und doch falle ich vom Fleische, ich bin welk, wie ein gebratener Apfel, Eure abscheuliche Gesellschaft richtet mich zu Grunde.

Bardolph: Jawohl!

Falstaff: Jawohl! (setzt sich) Betet nur ja, daß unsere Armeen sich nicht an heißen Tagen treffen, denn ich nehme aus guten Gründen nur zwei Hemden mit, Bardolph!

Bardolph: Sir John!
Falstaff: Wenn es ein heißer Tag ist und ich schwinge etwas anderes als meine Flasche, so will ich niemals wieder weiß ausspucken. Was die Rekruten betrifft, so wiederhole ich meine Bedenken, ich glaube kaum, daß sie uns Ehre machen werden. Dafür haben wir's Geld im Beutel.
Bardolph: Das heißt: hatten wir —
Falstaff: Sorge für neues! Dafür sind wir auf der Welt. Ich weiß kein Mittel gegen die Auszehrung des Geldbeutels. Borgen zieht sie nur in die Länge, die Krankheit ist unheilbar.

Es folgt nun ziemlich wörtlich der 1. Teil von III, 3. Bardolph holt den Friedensrichter und die Rekruten. Falstaff fährt allein fort: «Es wird doch wahrhaftig Ernst mit dem Kriege. Es kann doch keine gefährliche Affäre auftauchen, so werde ich gleich darein gesetzt. Beständig ist es der Tick unserer englischen Nation gewesen: wenn sie was Großes haben, es gemein zu machen und preiszugeben». Er schildert dann seine Soldaten wie IV, 2.

III, 3. Schal mit den Rekruten, Falstaff, Bardolph [2. Teil II, 2] mit großen Kürzungen, schon dadurch, daß Stille fehlt. Die Szene wird rasch abgebrochen, da Falstaff ausruft: «Donnerwetter, da kommen sie schon! Fort, alle fort! Gott gebe, daß der König nicht dabei ist und daß er meine Leute nicht sieht.»

III, 4. Falstaff, Heinz, Blunt (für Westmoreland) [IV, 2]. Wie sie abgehen, sieht Falstaff ihnen nach:

Vorwärts! Vorwärts! Ihr habt gut reden, ihr magern Häringe! Aber was mich betrifft, will ich es mir so bequem wie möglich machen.

Zum Kampfe nicht zu rasch, und zum Fest nicht zu faul,
Ziemt lässigem Arm und tapferem Maul.[1])

IV, 1. Landschaft. Worcester und Percy. Worcester meldet, daß sein Vater krank sei und nicht komme [IV, 1].

IV, 2. Dazu Vernon.

IV, 3. Dazu Blunt [IV, 3]. Dieser meldet auch die Aufforderung des Heinz an Percy zum Einzelkampf [V, 2 Vernon]. Nach Percys Abgang sprechen die Zurückbleibenden die Absicht aus, dem König nochmals friedlich entgegenzutreten.

IV, 4. Der König dazu [V, 1]. Heinz «wiederholt» seine Bitte um Zweikampf, der König entsendet die Freunde Percys.

Worcester (flüsternd zu Vernon): Davon kein Wort an Percy!
Vernon (leise): Wir müssen ja!
Worcester: Dann ist's um uns geschehen! [s. V, 2].

Dann kehrt die Handlung wieder zu V, 1 zurück. Sie werden entlassen. Der Monolog Falstaffs von der Ehre beschließt die Szene.

IV, 5. Der Kampf zwischen Blunt und Douglas [V, 3] in folgender Form:

Blunt (angetan wie der König, an der Kulisse links rückwärts sprechend): Drängt weiter links hinauf und haltet Euch nahe zum König.

---

[1]) Diese zwei Verse, die Laube aus Schreyvogel'scher Tradition herübernimmt, stammen aus der Voß'schen Übersetzung.

Stimme (rechts): Du bist der König!

Blunt (rasch auf die Stimme zu bis hinter ein Gebüsch rechts): Ich! Ich bin der König!
(Man sieht einen Augenblick halb hinter dem Gebüsch, halb hinter der Kulisse einen Ritter mit Blunt fechten. Blunt stößt einen Klageruf aus und fällt bis halb vor das Gebüsch. Rechts hinten hört man obige Stimme): Der König ist erschlagen, Percy!

Percy: Der König, wo?

Stimme: Dort.

Percy (von rechts auftretend): O nein, dies ist der wackere Ritter Blunt! (in die Kulisse):
Dringt aufwärts! Aufwärts! unsere Schlacht steht gut. (Ab.)

Dann Falstaff, das Gespräch mit Heinz fehlt.

IV, 6. König, Heinrich, Johann, Westmoreland [= V, 4]. Der Kampf zwischen König und Douglas und das Dazwischentreten Heinz' wird von der Szene aus durch Johann beobachtet, dann erst betreten sie die Bühne.

IV, 7. Percy, Heinz, Falstaff.

IV, 8. Falstaff, Heinz, Johann, Poins. Poins meldet den Sieg.

IV, 9. König und Westmoreland dazu, Worcester und Vernon als Gefangene [V, 5]. Heinz verkündet jubelnd:

Das Reich ist unser, königlicher Vater!
(Musik und Siegesfanfaren.)
Was ist Euch Herr?

Johann: Was ist Dir Vater? Gott!

König: Bringt mich nach London, Kinder;
Die Freude macht mich krank, sehr krank . . .

So springt die Handlung mitten in den 2. Teil [IV, 4]. Unter wehmütiger Musik wird er weggebracht.

V, 1 folgt die Szene weiter fort im Palaste.

V, 2. König, Heinrich, dann die Sterbeszene.

(Er wird abgetragen. Heinrich trägt die Krone. Musik mit einem plötzlich einschneidenden Schlusse. Johann und Heinrich kommen weinend zurück und umarmen sich. Westmoreland, der ihnen auf dem Fuße gefolgt, öffnet das Fenster und ruft hinaus):

Heinrich IV. ist tot. Heinrich V. ist König!
(Musik. Alles ab.)

V, 3. Platz vor Westminster. Die Diener streuen Binsen [V, 5]. Bullenkalb, Schwächlich, Warze, Schal stellen sich auf, ihnen folgt Poins, Falstaff wird mit Jubel begrüßt. Er bietet Schal jedes Amt im Lande an [V, 5]. Alle drängen sich an ihn mit Bitten.

V, 4. Lord, Oberrichter mit Begleitern. Das Gespräch Falstaffs mit Schal geht weiter.

V, 5. Heinrich V., Westmoreland. Er wendet sich an den Oberrichter [V, 2] in langer Rede, die auch das, was bei Shakespeare der Oberrichter spricht, umfaßt. Dann ruft ihn Falstaff an. Er wird verbannt und zieht mit den Genossen ab, der König schließt:

Lord Oberrichter, folgt mir und beruft
Den hohen Hof des Parlaments und unsern Rat.
Ihr sollt den Vorsitz führen!

Und stimmt der Himmel meinen Wünschen bei,
So soll nicht Prinz noch Pair mit Grunde sagen:
Gott kürze was an Heinrichs frohen Tagen.

Volk: Hoch lebe Heinrich V.

Laube hat in seinem «Burgtheater» ausführlich seine Bedenken gegen die Aufführung beider Teile dargelegt, sie mögen durch einen Brief Dingelstedts verstärkt worden sein, der ihm am 27. Oktober 1850 aus Stuttgart schrieb: «Gehen Sie wirklich an Heinrich IV., so hüten Sie sich vor dem 2. Teile, mit dem es uns hier in seiner Verkürzung zu zwei Aufzügen wunderlich ergangen ist.» Ihm kam es darauf an, Falstaff, Heinz und Percy zu retten; «Ich glaubte, bei diesen zwei Heinrich-Teilen nur zusammenzuziehen und diskret ändern zu dürfen. Wenn die zweite Verschwörung ganz ausfällt, so entsteht ohne besondere Gewaltsamkeit ein Stück.» Gegenüber Schreyvogel, den Laube jedenfalls nicht wesentlich benutzte, zeigt sich, die Zusammenziehung überhaupt einmal zugegeben, die unglückliche Neuerung, daß der 5. Akt nicht den 2. Teil allein umfaßt, der schon in der letzten Szene des vierten einsetzt, ferner, daß einige Percy-Szenen, wenn nicht ganz, so doch teilweise recht verstümmelt gebracht werden, auch die feineren Übergänge im Verhältnis von Heinz zu Falstaff kommen noch weniger zur Geltung. Der Schluß namentlich ist mit den wieder hereingezogenen Rekruten überladen, und wie schon Oechelhäuser richtig bemerkt hat, nicht unzweideutig genug für Falstaffs Verabschiedung gehalten, namentlich, wo ja durch die ungeheuren Striche auch die psychologische Wendung im Prinzen nicht genügend erleuchtet ist. Dagegen ist die szenische Gliederung, abgesehen von den Schlachtszenen, im ganzen recht gelungen, und auch die Bewahrung der Rekrutenszene, die den älteren einteiligen Bearbeitungen fehlt, ist ganz geschickt durchgeführt. Am schlimmsten steht es wieder mit der sprachlichen Vergewaltigung, die Shakespeare erduldet hat. Der Humor Shakespeares ist, namentlich aus der Zankszene Lady Percys, fast ausgetrieben, und auch Percys drollige Wortflut wird durch die starken Unterbrechungen, die seine Rede öfters erleidet, allzu sehr gedämmt. Daß von der Frau Hurtig fast nichts übrig blieb, machen Zensurrücksichten erklärlich, aber auch der Kellner und sogar Pistol sind fort. Ist es noch Shakespeare, wenn in der herrlichen Rede über den Schlaf die Stelle:

O glänzende Zerrüttung! Goldene Sorge!
Die weit des Schlummers Pforten offen hält

Zu mancher wachen Nacht — nun damit schlafen!
Doch so gesund nicht, noch so lieblich tief
Als der, des Stirn mit grobem Tuch umwunden,
Die nächtige Zeit verschnarcht.

zusammengedrängt wird in:

Wer kann denn schlafen mit der goldenen Sorge,
Mit einem groben Tuch ums Haupt gewunden
Schläft es sich wahrlich besser. —?

Die zeitgenössische Kritik hat zum größten Teile recht hart über dieses Unterfangen geurteilt, oft ist die Rede von der «durch Mangel an Takt und Geschicklichkeit berüchtigten Heinrich-Bearbeitung», Speidel nennt sie «eine Sünde wider den heiligen Geist» und vernichtet sie vollständig, noch 1861 gedenkt er seiner «feurigen und nicht ganz höflichen Beurteilung», die er «mit jener lächerlichen Entrüstung, welche jungen Jahren eigen ist» geschrieben, aber im wesentlichen lautet sein Gutachten wieder: «Hier hat der Bearbeiter die Regungen des ästhetischen Gewissens siegreich unterdrückt und ist dem Dichter ein strenger Schulmeister geworden». Am 3. November 1854 schreibt Hebbel an Uechtritz: «Sie wundern sich vielleicht und fragen: aber Shakespeare wird doch protegiert? Das ist ganz richtig, ich bin aber sehr im Zweifel, ob er es nicht vorzöge, vollständig ignoriert zu werden. Oder sollte es ihn z. B. freuen, den «Heinrich IV» in 5 Akte zusammengedrängt zu sehen, bloß damit die Galerie sich an der Karikatur des Falstaff ergötze?» Dagegen findet Grillparzer gegen Holtei (18. Januar 1851) ein Wort der Verteidigung. Mit größter Ruhe sieht Laube selbst über alle Angriffe: «Ich finde die literarischen Vorwürfe gegen solche Arbeit berechtigt, aber sie überzeugen mich nicht, daß solche Zusammenziehung für die Bühne unterlassen werden müsse».

Ein viel sichereres Bühnenstück, nach Laubes Meinung das einzige lebendige Theaterwerk unter den Historien, lag in «Richard III.» vor. Seine, vollständig in eigener Handschrift vorliegende Arbeit benutzt neben der Übersetzung Schlegels auch die Kellers. Ein Blick ins Personenverzeichnis zeigt, daß der englische Hofstaat sehr stark reduziert wurde, namentlich fehlen ihren Titeln nach die geistlichen Würdenträger, welche die Zensur nicht zuließ. «Die Bischöfe und Legaten Shakespeares» heißt es in einer Kritik 1861 «kleiden sich im Schweizerhofe um und schlüpfen in die Gewänder eines Kastellans oder Herzogs».

Das Stück eröffnet der Monolog Richards [I, 1] mit großem Einschub aus dem 3. Teil des «Heinrich VI.»: V, 6 «Weil dann der Himmel meinen Leib so formte» und III, 2 «Weil dann die Erde keine Lust mir beut». Der 1. Akt geht, mit einmaliger Verwandlung vor der Szene Annas, bis I, 3. Diese Szene eröffnet bei Laube den 2. Akt, die sehr abgekürzte Clarence-Szene im Turm folgt [I, 4], dann «Halle», wo sich II, 1, 2 und 4 ununterbrochen abspielen. An III, 1, im wesentlichen unverändert, schließt sich gleich aus III, 5 die Aufforderung Glosters an Buckingham, aufs Gildehaus zu gehen und die Unechtheit von Eduards Kindern zu verkünden. Nach Buckinghams Abgang sieht Richard Hastings kommen:

Hinweg muß Alles, was die Herrschaft je
Mir streitig machen könnte. Komm nur, Hastings, komm,
Wolln sehn, ob du bestehen kannst mit mir! (Ab.)

Es folgen die Szenen, die im Original bei Hastings spielen [III, 2] mit Weglassung von Diener und Priester. Dann «Saal im Turm» [III, 4]. Bevor Hastings zum Tode geführt wird, ist folgende Rede Stanleys eingeschoben:

Doch sei dein Tod der erste Schritt zum Grabe
Für diesen Usurpator, jetzt o handeln wir
Klar wissend, daß dies Blut der York für England
Ein Unglück ist. Noch heut
Geht Botschaft an den jungen Richmond in Bretagne,
Den ächten Sprößling unsres Königsstammes,
Auf daß er komme und den Henker stürze.
Mit dir beginnt das freche Morden, daß
Sich jeder vorsehen muß!
So wird dein Tod der Anfang seines Todes.
Man kommt! Fahr wohl! (Ab.)

Anschließend kommt die Szene III, 7, Gloster, Buckingham und der Empfang der Deputierten. Schon in der vorigen Szene ist Richard mit zwei Geistlichen, im Text gewöhnlich nur «Büßer» genannt, aufgetreten, die er auf dem Altan hinter der Mitteltür postiert. So motiviert Laube ihre Anwesenheit bei dieser Szene. Akt IV bringt Szene 1—3 ziemlich unverändert, dann tritt die Herzogin mit Elisabeth auf und hindert Richard am Abgehen [IV, 4]. Nach ihrem Fluche spricht Elisabeth «Amen» und folgt ihr. Die ganze Werbung um ihre Tochter ist gestrichen. Zu Richard treten Ratcliff, Catesby, Stanley; mit dem Rufe Richards «Ins Feld»! schließt der Akt.

Der letzte Akt erschien Laube fast unmöglich für das Burgtheater in seinen szenischen Anforderungen. Er schreibt folgende Dekoration vor: «Das Theater in der Mitte durch eine mit Bäumen bewachsene Felsenwand geteilt. Waldfelsen, Kulissen und Soffiten. Links düsterer und felsiger und hinten durch Felsenabsätze geschlossen. Rechts freundlicher, grüner, hinten ein ganz niedriger Hügel, jenseits dessen Aussicht in lachende Ferne. Zeltvorhänge werden hie und da angebracht». Bei späteren Aufführungen verwendete man viel besser Schleiercourtinen, um Richmonds und Richards Lager abzutrennen. Nach V, 1, wo Buckingham durch Catesby geleitet wird, schlägt Richmond sein Zelt auf [V, 2 gleich übergehend zu den Richmond-Szenen in V, 3]. Dann folgen in derselben Weise die Richard-Szenen. Wie auch Richard eingeschlafen, tönt leise Musik «das Licht verlischt, oben auf der buschigen Felsenmauer, welche die Zelte trennt, erscheint der Geist des Clarence, als er sich zu Richard herab mit einer zürnenden Handbewegung wendet, schweigt die Musik». Die Erscheinungen sind auf drei reduziert, unter einem mächtigen Akkord verschwinden «die Geister, welche seitwärts nach dem Hintergrunde verschwinden und nur noch nebelhaft sichtbar sind», völlig. Wieder, wie vorher, werden die beiden Parteien mit den Aufrufen der Führer nach einander, nicht in Ablösung wie im Originale vorgeführt. Richard fällt auf der Bühne unter Richmonds Streichen. Die Schlußrede Richmonds ist wieder sehr verkürzt:

Wohlan! Ruft Gnade aus! Es sei vollbracht,
Die weiß und rote Rose sind vereinigt,
Richmond von Lancaster, Elisabeth von York.
Der Wahnsinn der Parteiung sei vorüber,
Der unser Land entzweit hat und zerfleischt.
Die Wunde heilt, es sproßt des Friedens Samen
(Er kniet nieder. Alle desgleichen.)
Daß er hier lange blühe, Gott, sprech' Amen!
Alle: Amen!

Ersichtlich ist in dieser, jedenfalls viel schonungsvolleren und geschickteren Bearbeitung als der des Heinrich die Tendenz zu mildern. Laube selbst erzählt, daß das Publikum schon bei Richards auf Laubes Rat vom Darsteller nur geflüsterten Worten «Auch Anna sagte gute Nacht der Welt», unruhig wurde. «Glücklicherweise hatte ich in der Einrichtung des Stückes dafür gesorgt, und zwar mit unerbittlicher Beseitigung jedes müßigen Wortes dafür gesorgt, daß der moralische Rückschlag, das eintretende Unglück Richards, auf dem Fuße folgte.

deutlich folgte, Schlag auf Schlag folgte. Dadurch geschah dem ausbrechenden Sturme Einhalt. Der Inhalt des Hoffnungsstrahles liegt vor in Shakespeares Historie, er ist nur nicht nachdrücklich gefaßt und herausgehoben. Er liegt in Stanleys Hand, welcher seinen Pflegesohn Richmond zum Sturze Richards aus Frankreich ruft. Dies kommt erst in den letzten Akten und kommt nur matt zu Tage, und dies verlege ich in den 3. Akt und an ruhige Stellen, damit es voll aufgefaßt werden kann, und ich lasse es positiv ausdrücken. Diesem Einschube also, so wie den rechtzeitig und gewichtig erfolgenden Rückschlägen gegen Richard, welche dadurch gewichtig wurden, daß man sich des Einschubes im 3. Akt erinnerte, war es zu danken, daß das Stück nicht unter der Entrüstung gegen den Bösewicht begraben wurde». Wir haben diese Stelle oben hervorgehoben; auch sonst finden sich manche starke Abschwächungen in den Flüchen gegen Richard, in der Szene Annas, die nur nach ihm schlagen, nicht speien darf, auch ein uns so geläufiges Wort wie «Bin ich gewillt, ein Bösewicht zu werden» blieb zunächst weg. Vordeutend und beruhigend spricht die Herzogin schon in der Szene, wo die Kinder um ihren Vater Clarence weinen (Shakespeare II, 2, Laube I, 11], prophezeiend:

Der Fluch liegt auf der usurpierten Krone!
Seit York den alten Königsthron gestürzt,
Ruht Gottes Zorn auf diesem Hause York!
Es stirbt dahin, ja, es zerfleischt sich selbst,
Und Richard wird sein Totengräber werden!

Selbst wenn man Laubes Erwägungen zugibt, die Streichung der Werbung um die Tochter Elisabeths ist ein starkes Stück, das selbst, wie Speidels Berichte zeigen, zu einer falschen Auffassung der Rolle Richards III. führte, den Lewinsky, als er ihn 1861 zum ersten Male spielte, unter den Vorwürfen der Mutter zusammenbrechen ließ. Aber es fragt sich nur, ob Laube nicht seine eigene Wehleidigkeit dem Wiener Publikum unterschiebt. Daß Oechelhäuser[1]) in späterer Zeit nichts von ihr bemerkt hat, kann natürlich nichts für die ersten Aufführungen beweisen, aber auch die Berichte über diese wissen nichts von einer Unruhe der Zuschauer zu erzählen. Ganz ähnlich wie Laube in früher zitierten Worten hat Hebbel in einer Rezension der Aufführung des Dramas, das ihm nur wie ein Epilog und fünfter

[1]) Vgl. seinen Aufsatz: «Shakespeare auf dem Wiener Burgtheater» im Jahrbuch Bd. IV.

Akt erschien, die Kürzungen «praktisch gerechtfertigt» genannt, «die der Ästhetiker theoretisch verwünschen muß».[1])

Viel fragwürdiger ist die Behandlung, die der «Richard II.» erfahren hat. Von vornherein ahnt man Schlimmes: das Drama ist ganz auf die Lyrik gestimmt, und für diese hat Laube überhaupt kein Organ. Indem er in den Betrachtungen und weichen Klagen Richards mit dem Rotstifte aufräumt, hat er schon den Kern des Stückes selbst empfindlich getroffen. Für ihn «spricht der König nur viel, wenn auch schön.»

In Laubes Bearbeitung spielen die ersten drei Szenen [Shakespeare I, 1, 2] im königlichen Palaste, I, 4 [= I, 3] in der Au. Den 2. Akt eröffnet I, 4 «Galerie im Schlosse» II, 2—5 entspricht dem Shakespeare'schen II, 1; II, 6 = Shakespeare II, 2; II, 7—9 = Shakespeare II, 3—III, 1. Galerie im Bristol-Schloß [Shakespeares III, 1] scheint bei späteren Aufführungen gestrichen worden zu sein. III, 2 [= III, 2] ist sofort vor Flinsburg verlegt, «der Prospekt zeigt ein Tor, über welchem eine praktikable Plattform». Salisbury begrüßt den König hier, an Stelle Scroopes, der ganz gestrichen, erscheint Carlisle. Sie gehen in die Burg, unter Musik rückt Bolingbroke vor [= III, 3], der Abschluß der Szene ist dadurch kräftiger gestaltet, daß Richard erst hier die früher weggelassenen Verse «Aumerle, du wähnst» bis «Ich rede thöricht und ihr spottet mein» spricht und dann wiederholt:

Nach London also — (stolz) Also soll es sein!
Hinweg!

Die 1. Szene des 4. Aktes spielt an der Themse. Aumerle, Berkeley, Salisbury äußern ihre persönlichen Befürchtungen: «Man stellt uns allen nach, die wir zu Richard halten». Aumerle schildert den Einzug Bolingbrokes mit Worten Yorks [IV, 2]. Bagot tritt hinzu, Aumerle anklagend [IV, 1], die Szene ist in der Rede sehr gekürzt, dagegen durch Zwischenrufe belebt. So sind auch die weiteren Reden durchweg von kurzen, halblauten Bemerkungen der Lords unterbrochen. So gleich wie York Heinrich IV. begrüßt:

Aumerle (halblaut zu Carlisle): Man schweigt!
Carlisle (sich umsehend, halblaut): Sie schweigen, noch ist Hoffnung!

Ebenso wird Carlisle fortwährend durch kurze Interjektionen gestört. In seiner Darlegung wird der folgende, die Haltung Richards vordeutende Passus eingeschoben:

[1]) S. Werke (Werner Ag) Bd. 12, S. 9 ff.; vgl. dazu Briefe 4, S. 357 u. 359.

Und selbst, wenn er zustimmt,
Verwarn ich Euch aus tiefster Seele Grund.
Er ist gebeugt von so viel Täuschungen,
Die rasche Herrschaft seiner Jugend ward
Von Günstlingen beschädigt, und vom Glück
Verlassen — er verzweifelt an den Menschen
Und Kron und Szepter gibt er schmerzlich lächelnd.
O nehmt sie nicht! Gewaltsamkeit des Wechsels
Bringt stets der Krone, bringt dem Lande Unheil.
Fest wie das Firmament sei überm Reiche
Der Sitz der Herrschaft.

Nachdem Northumberland Carlisles Verhaftung ausgesprochen, remonstrieren Salisbury und Berkeley

Mit welchem Recht?

Carlisle: Still! Still! Auf euch kommts hier
Nicht an. Er tut so viel er kann.

Salisbury (zu Northumberland): Seid ihr bestellter Richter?

Und Carlisle erwidert auf Northumberlands Vorwürfe:

Dem Rechte nur, der allgemeinen Wohlfahrt,
Nicht einem Einzelnen sprach ich zu Gunst.

Richard erscheint.

Carlisle, Aumerle und Salisbury begrüßen ihn vorzugsweise ergeben und schließen sich hinter ihm an. Richard kommt sehr langsam vor, die Anwesenden ruhig und aufmerksam betrachtend. Als er in der Nähe des Lehnsessels ist, macht er eine leichte Handbewegung gegen Bolingbroke und setzt sich. Dies tut dann auch Bolingbroke.

Auch während der folgenden Vorgänge geben Carlisle und seine Genossen durch Bewegungen und leichte Ausrufe ihren Anteil an Richard immer wieder kund, der sie auch beobachtet. Am Schlusse der Szene geht Richard nicht ab, sondern bleibt auf Salisbury und Berkeley gestützt stehen, während die Hofleute Bolingbroke folgen «mit halber Verbeugung» gegen ihn.

Northumberland, der letzte, sieht nochmals zurück und winkt rechts hinaus, ehe er abgeht. Nachdem er fort ist, sieht man ganz im Hintergrunde in der Coulisse Wache erscheinen.

Salisbury: Welch kläglich Schauspiel!

Berkeley: Gnädiger Herr!

Carlisle: Die Klage kommt erst: die noch Ungebornen
Wird dieser Tag einst stechen scharf wie Dornen.

Richard: Ja wohl, die Ordnung ist geheiligt und
Ihr Bruch (vorkommend) bringt Fluch!
(Carlisle die Hand entgegenstreckend)
Du hast gesprochen, hör' ich! Treue lohnt
Sich selbst, weil Gott sie lohnt (Carlisle küßt ihm die Hand)
Zum Turm! (wendet sich zum Gehen)

Da erscheint Aumerle, gefolgt von der Königin. Die Abschiedsszene [V, 1] ist angeschlossen. Zum Schlusse ist hinzugefügt:

Richard: Leb wohl!
Königin: Leb wohl!
Carlisle (für sich): Auf Nimmerwiedersehen!
Salisbury (die Hand ausstreckend gegen Aumerle und Berkeley): Auf Wiedersehen!
Aumerle und *Berkeley* (einschlagend) : Durch uns!

Den 5. Akt eröffnet die Szene bei York [V, 2], es folgt Szene in Windsor [V, 4 und V, 3 umgestellt]. Bolingbroke sieht vom Fenster aus Exton zu Pferde steigen. «Er weist nach Norden hin und legt die Hand an seinen Dolch.» Er fordert Percy auf, ihn sofort auf einem Ausflug nach Norden zu begleiten. Dann kommt Aumerle, York und die Herzogin. — In Pomfret erfolgt die Ermordung Richards [V, 5]. Die letzte Szene spielt im Wald [V, 6]. Die Posaune bläst vom Schlosse herüber, wie Exton befohlen hatte. Northumberland meldet, daß die Verschworenen gefangen seien.

Sie müssen
Des Todes sein.
Bolingbroke: Sie sinds, Carlisle jedoch
Soll leben.
Northumberland: Wie?
Bolingbroke: Man ehre Freimut.
Sieht man in ihm der Ehre reine Gluth (hinaussehend).
Exton! Mit einem Sarge!
Northumberland: Mit einem Sarge, ja!
Bolingbroke: Unglücklicher, was hast Du mir getan!

Er verbannt den Mörder und schließt:

Rührt Eure Trommeln dumpf vor dieser Bahre,
Solch trauriger Fall schreckt viele hundert Jahre!

Die wesentlichste Veränderung, wenn man von der Schlußszene, die wohl um der besseren Konzentration willen in den Wald verlegt ist, absieht, ist das Eingreifen der Gegenaktion in der Hauptszene des 4. Aktes. Laube fand, daß die Abdankung «ungenügend gesammelt» sei «zu szenischem Eindruck. Hier und eigentlich nur hier bin ich

mit der Bearbeitung leise eingeschritten, bloß leise. Ich hatte nichts hinzugetan, sondern hatte nur verstreute Worte Shakespeares aus anderen Szenen in eine Szene zusammengetragen. Der Bischof von Carlisle ist vorhanden als Parteigänger für Richard. Er sagt auch das Nötige, aber er sagt es vereinzelt in mehreren Szenen, daher kraftlos. Diese seine Worte legte ich alle in die Abdankungsszene, um doch einen geschlossenen Widerstand zu haben gegen den wiederum bloß schön sprechenden König — und erreichte damit die Hauptwirkung des Abends». Gewiß liegt auch der Hauptfehler der Bearbeitung nicht in diesen wohl gewaltsamen Einschüben; viel bedenklicher sind Auslassungen, wie die Szenen im Lager von Wales, die in dem abfallenden Heere den Boden für den aufsteigenden Bolingbroke bereiten, oder die Gärtnerszene, mit der, wie die ausgezeichnete Besprechung in den «Rezensionen über Theater und Musik» 1863 sagt: «die Perle aus der Krone des Dramas ausgebrochen ist.» Diese Stelle gehört aber zu jenen lyrischen Schönheiten des Dramas, denen der Bearbeiter, wie schon erwähnt, nirgends gerecht geworden. Kaum eine der größeren Reden ist unverstümmelt davongekommen, wie die wundervolle Anrede Richards an die «teure Erde» [Shakespeare III, 2]. In derselben Szene spricht Richard im Originale:

> Dann stehn Verrat, Mord, Greuel, weil der Mantel
> Der Nacht gerissen ist von ihren Schultern,
> Bloß da und nackt und zittern vor sich selbst.

Bei Laube heißt es einfach:

> Dann stehn Verrat und Greuel nackt und bloß
> Vor aller Augen da.

So geht es durch das ganze Werk. Noch schlimmer steht es aber mit den Zutaten, denn Laubes oben zitierte Erklärung ist einfach unrichtig: dem Sinne hat er wohl nichts hinzugefügt, aber der Stil und Wortlaut ist sein Eigentum: da zeigt sich denn in manchen bekräftigenden Zusätzen eine recht philiströse Moralisterei, und die Verse, die Richard nach seiner Entthronung spricht sowie die Schlußrede des Bolingbroke, die oben zitiert worden, verdienen es, daß die erwähnte Rezension ausruft: «Der Verfasser ist offenbar nicht, wie Böswillige behaupten, der geistreiche Dichter der Karlsschüler und des Essex, sondern ein gewisser Johann Jakob Biedermeier.» Der Erfolg war ein ungünstiger. «Der arme Shakespeare ist wieder einmal durchgefallen!» konstatierte eine Zeitung. Laube hatte dies

teilweise vorausgesehen, als er an Teichmann schrieb: «Geld ist freilich nicht damit zu machen, doch ein inhaltsvolles Repertoirestück.» Einige Worte müssen schließlich noch einer ungespielten und unbekannten Bearbeitung Laubes gewidmet werden: dem «König Johann». Schon bald nach dem «Julius Cäsar» war Laube an die Einrichtung dieses Stückes gegangen. Aber, wo schon die «Schatten des Konkordats am Horizont auftauchten», war das Stück unmöglich, und als ihm auch die Darstellerin des Prinzen Arthur, Frl. Seebach, verloren ging, dachte er selbst auch nicht mehr es aufzuführen. Sein Nachfolger Halm brachte es am 30. März 1868 in einer, wohl von ihm selbst besorgten, recht flüchtigen Einrichtung. Was Laube als Kritiker der «Neuen Freien Presse»[1]) und in seinem «Burgtheater» an ihr auszustellen hat, läßt einen Rückschluß auf seine Arbeit ziehen. Es ist ihm zu viel «Historie» geblieben, zu wenig «Stück» geworden, namentlich war verabsäumt, das Schwülstige und Unklare der vielen Reden zu beseitigen, er wünscht selbst die Figur der Constanze gänzlich ausgeschieden, wo sie «nur zu klagen» habe. Ja, er will in der Szene der Blendung, die ihm überhaupt zu martervoll erscheint, die Rede des Knaben über das glühende Eisen als maniriert wegstreichen. So hat sich Laube auch wohl in dieser Bearbeitung als Despot gegen den Dichter erwiesen. «Wie hätte ich eine Shakespeare-Historie ungestraft so bringen dürfen mit ihrem ganzen Wortschwall, mit so gar nicht ergänztem dramatischen Gange, mit diesem unkonsequenten Könige, also ohne Mittel- und Anhaltspunkt, nie!» Aus diesem erbitterten Ausrufe klingt ein «Ich verstehe die Welt nicht mehr» hindurch.

Die geänderte Auffassung, welche das gebildete Publikum Shakespeare gegenüber einzunehmen begann, hat Laube wirklich nicht verstanden. Man darf von allen seinen Bearbeitungen sagen: sie sind Theaterstücke, bühnengerecht zugeschnitten, aber ohne Rücksicht auf die Intentionen des Originals. Er selbst beruft sich gern auf Schröders Vorbild, der ja wirklich in seiner starken Eigenmächtigkeit ihm ähnelt. Aber man darf das Ende des 18. Jahrhunderts und die Mitte des 19. nicht unmittelbar nebeneinander stellen. Zu Laubes Zeiten wäre ein shakespearischer Shakespeare schon möglich gewesen. Bereits die Kritiken, die ich teilweise angeführt, beweisen, wie stark man Laubes Tyrannis schon fühlte, und ein Hebbel deutet in seiner Rezension über Dingelstedts «Studien und Kopien nach

[1]) Siehe meine Ausgabe S. 113 ff.

Shakespeare» mit seiner Bemerkung über den «brutalen Rotstift, der oft ärger wütet wie die Axt des Holzfrevlers in einem Walde» auf die Wiener Bearbeitungen hin. Laube selbst sagt einmal: «Gebiert die Abänderung ein dauerndes Stück, dann wird die literaturgeschichtliche Einwirkung wirkungslos; gelingt es nicht, dann wird der frevelhafte Theaterdirektor gestäupt». Sollen wir nach diesem Grundsatze richten, so wird das Urteil über Laube als Shakespeare-Bearbeiter wohl verdammend ausfallen: denn in seiner Einrichtung geblieben ist nur der «Julius Cäsar». Erwägt man aber, wie vielen Werken Shakespeares er zum ersten Male einen Platz im Repertoire zu schaffen verstanden und welche interessanten Experimente er mit einigen, für ganz unmöglich gehaltenen Stücken wenigstens versucht, so wird man ihm Dank und Anerkennung der Nachwelt nicht versagen dürfen.

Shakespeare auf der deutschen Bühne.

VIII. Stella von Hohenfels: Ophelia.

Von

Helene Richter.

Es ist ein liebliches, verwöhntes Kind, das blonde Töchterlein des mächtigen Polonius, von Vater und Bruder mit zärtlicher Liebe umgeben, auf den Höhen des Lebens daheim, und nun auch noch durch die Gunst des tiefsinnigen jungen Königssohnes ausgezeichnet. In ihrem Knospendasein ist alles lachende Zukunft; sie hat noch keine Erfahrung hinter sich; ihre Tage haben sich in holder Ahnungs- und Gedankenlosigkeit abgesponnen, bis nun, in letzter Zeit die erste Liebe sie in ihren Regenbogenschimmer tauchte. Oder war es nur die erste Liebelei? Gleichviel — da ihr Held Hamlet heißt.

So tritt Ophelia vor uns hin, glücklich anmutig, mädchenhaft. Ein reiches bläulich-weiß glänzendes, goldgesticktes Gewand umfließt den schlanken, geschmeidigen Leib; auf dem langen Lockenhaar ruht ein zierlich geflochtenes Schappel. Heitere Unbefangenheit kennzeichnet ihr Wesen; mit dem fragenden Blick, dem munteren Lächeln erscheint sie wie eine Verkörperung der Jugend, die sich ihrer selbst noch kaum bewußt geworden. Sie ist von Herzen dem vorsorglichen Bruder zugetan, der sie nun, Abschied nehmend, auffordert, ihn von sich hören zu lassen. Neckisch, schmeichelnd klingt ihre Frage: «Zweifelst du daran?»

Laertes behauptet, daß Hamlets Liebesgetändel nichts weiter als eine Sitte, eine flüchtige Laune sei. «Nichts weiter?» wiederholt Ophelia mit einer von kindlicher Schüchternheit umflorten Stimme und einem erstaunten Blick auf Laertes, während gleichzeitig Schüchternheit und Staunen durch ein überlegenes, frohes Lächeln wettgemacht werden



STELLA HOHENFELS
als Ophelia.



ELLEN TERRY
als Hermione.

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung (Prof. G. Langenscheidt), Berlin-Schöneberg.

das gar deutlich sagt, wie viel besser Ophelia glücklicherweise selbst um Prinz Hamlets Gefühle Bescheid wisse als der kluge ältere Bruder.

Dieses Lächeln wird zum schalkhaften Lachen, als sie den sittenstrengen Mahner ihrerseits warnt, nicht ihr den steilen Weg zum Himmel zu weisen, indem er selbst den Blumenpfad der Lust betritt. Klug und munter, hat sie am Hof von Helsingör frühzeitig den Grundsatz «leben und leben lassen» gelernt. Denn sie kann aufpassen. Das zeigt sie, wie sie nun abseits stehend, den Weisheitsregeln lauscht, die Polonius dem Sohne mit auf den Weg gibt. Die Erfahrenheit des Vaters füllt sie offenbar mit Stolz. Nur manchesmal huscht ein Schatten des Zweifels über ihr Antlitz. Es ist, als fühlte sie mit dem Instinkte ihrer frischen Natürlichkeit den Widerspruch zwischen der Verstandesüberlegenheit des Polonius und der abgeschmackten Äußerungsform, die ihm für sie zu Gebote steht. Ophelia kann diese Gegensätze mitunter nicht zusammenreimen.

Dem scheidenden Laertes verspricht sie ohne Bedenken, in sorgloser Gefügigkeit, seine Worte im Herzen zu bewahren. Sie lassen keinen Stachel in ihr zurück; liebevoll winkt sie dem sich Entfernenden mit dem Taschentuche nach.

Doch kaum er gegangen, nimmt der Vater dasselbe Thema strenger und herber auf. Er läßt sie ein wenig barsch an; es fallen Vorwürfe. Das ist Ophelia offenbar nicht gewöhnt.

> Er hat seither Anträge mir gethan
> Von seiner Zuneigung —

erwidert sie in einem Tone der Überzeugung und des Befremdens, als bewiese sie mit dieser Rede einwandfrei, daß an Hamlets Anträgen kein Zweifel möglich und folglich auch jeder Vorwurf gegen ihr freundliches Entgegenkommen aus der Luft gegriffen sei.

Als nun Polonius wegwerfend von diesen Anträgen spricht, fällt der erste Zwiespalt in Opheliens Kinderseele, die bisher noch nie über die freundliche Selbstverständlichkeit ihrer Liebe nachgesonnen hat. Sie wird zum erstenmal aus ihrer süßen Ruhe aufgescheucht, da sie sich mit dem Vater im Widerspruch sieht.

> Ich weiß nicht, was ich denken soll,

sagt sie verängstigt zu sich selbst. Denn während sie von Laertes' Tadel trotz allen äußeren Nachgebens in ihrer innersten Überzeugung mit einer Art stillen Triumphes unberührt blieb, greift ihr die Rüge des Vaters ans Herz. Sie zweifelt eher an der Richtigkeit ihres

eigenen Empfindens als an der des väterlichen Urteils, dem sie sich gleichwohl doch nicht zu beugen vermag. Immer angstvoller, immer klagender werden die Geständnisse über ihren Verkehr mit Hamlet. Während der langen Standrede des scheltenden Polonius verschwindet allmählich der kindliche Frohsinn aus ihren Zügen. Das muntere Lächeln weicht peinlicher Unsicherheit und schließlich der Resignation; die schelmischen Augen verlieren ihren frischen Blick. Der Backfischtraum ist ausgeträumt, und die Wirklichkeit mit ihren Schranken und Zweifeln hat Ophelia umfangen. «Ich will gehorchen, Herr!» gelobt sie in der Scheu vor dem weisen Vater, wie in der Angst vor ihrer eigenen Unzulänglichkeit. Aber es ist das Fügen ins Müssen, nicht mehr der heitere, zufriedene, selbstverständliche Gehorsam von früher. Ihrer Selbstsicherheit einmal beraubt, wird sie nun durch den Besuch des verstörten Prinzen vollends aus der Fassung gebracht. In höchster Erregung stürzt sie in den Saal, deutet einem Pagen in atemloser Hast an, Polonius zu holen und stößt den Knaben förmlich an der Schulter hinaus, um seinen Lauf zu beschleunigen. Sie selbst sinkt auf eine Bank. In gepreßter, der beklommenen Brust gleichsam stückweise abgerungener Rede, hilflose Angst in den Mienen, schildert sie dem herbeigeeilten Vater ihre Begegnung mit Hamlet. Man hört, wie ihr das Herz noch bis an den Hals klopft. Sie weiß nicht, was sie aus dem Vorgange machen soll. Sie besitzt weder den Tiefblick des Geistes noch des Gemütes, um auf den Grund von Hamlets Seele zu schauen. Sie ist weder seinem Denken noch seinem Fühlen gewachsen; denn Hamlet hat sich, wie geniale Männer pflegen, die Gefährtin als den ergänzenden Gegensatz zu seinem eigenen Wesen gesucht. Ein instinktives Empfinden ist es allein, das sie, wenn auch nicht unbedingt an ihn selbst, so doch an seine Liebe glauben läßt. Trotz der besseren Überzeugung dieses Empfindens handelt Ophelia gegen Hamlet nur als gehorsame Tochter den Eingebungen des Vaters gemäß, indem sie nicht mehr, aber auch nicht weniger tut, als er ihr befahl. Daher der Zwiespalt in ihrer Brust, daher die Ratlosigkeit und das bittere Leid, das auf des Polonius selbstgefällig eitle Frage: «Verrückt aus Liebe?» ausströmt in den Worten:

Herr, ich weiß es nicht,
Allein ich fürcht' es wahrlich!

Doch den Mut, diese Furcht ins Auge zu fassen, findet Ophelia nicht. Sie hat nicht die Kraft, dem Vater ihre eigene Individualität

entgegenzusetzen. Es ist die Tragik ihres Schicksals, daß sie inmitten einer sittenlosen Umgebung eben durch die sittenstrenge, züchtige Erfüllung ihrer Kindespflicht schuldig wird und zu Grunde geht. Mit ihrer naiven Unbefangenheit ist es nun vorbei, und zur Heldin hat sie nicht das Zeug. Sie wird konventionell. Nachdem sie Hamlets schriftliche Liebesbeteuerung ihrem Vater und somit das Geheimnis ihrer Liebe dem Hofe preisgegeben hat, kennzeichnet eine gewisse Passivität ihr Wesen. Als die Königin ihre Hoffnung ausspricht, daß Opheliens Tugend Hamlet auf den gewohnten Weg zurückführen möge, wie ihn ihre Schönheit davon abgelenkt, hat sie zur Antwort nur höfischen Anstand, gehaltene Förmlichkeit:

Ich wünsch' es, gnädige Frau —

kühl und feierlich, mit einem Handkuß und einer tiefen Verbeugung.

Sie ist jetzt ein Werkzeug des Hofes. Scheu und befangen tritt sie in diesem Bewußtsein vor Hamlet. Zwar hat sie noch prächtigere Gewänder angelegt als zuvor, aber es ist nur das mechanische Fortsetzen des gewohnten Luxus, wie es unter den Reichen üblich, auch wenn sie längst die Freude daran verloren haben. Das rauhe Wesen, das Hamlet gegen Ophelia hervorkehrt, ist nicht dazu angetan, ihre Zaghaftigkeit zu lösen. Mit immer grellerer Klarheit bricht das Elend ihres Loses über die dämmernde Seele herein. Eine unendliche Wehmut erfaßt sie bei dem Gedanken an die Liebe, die Hamlet sie glauben machte, und steigert sich zu lauter, schmerzlicher Klage:

Um so mehr ward ich betrogen.

Ophelia weiß sich beobachtet; sie ist auch in dieser Hinsicht Hamlet gegenüber nicht frei. Als er, sich von rückwärts nähernd, die Hand auf ihre Schulter fallen läßt mit der inquisitorischen Frage: «Wo ist euer Vater?», schrickt sie zusammen wie das böse Gewissen und erwidert zögernd, mit erkünstelter Offenheit: «Zu Hause, gnädiger Herr.»

Der Fluch, den er ihr zur Aussteuer mitgibt, trifft sie wie ein Hagelschauer. Sie windet sich leise unter ihm, und das Haupt sinkt auf die Brust, während sich der Blick hilfesuchend zum Himmel richtet. Ihre verängstete Seele faßt den tiefen Sinn nicht, den Hamlet in seine Worte legt, sie vernimmt nur ihre buchstäbliche Bedeutung, denn jenes innerste Verständnis, das einer gemeinsamen Grundstimmung entspringt, fehlt ihr. Ihrer hilflosen Liebe bleibt keine andere Zuflucht als im Gebet. Inbrünstig faltet sie die Hände, und leise, wie ein Stoßseufzer ihres gequälten Herzens klingt ihr Flehen:

Himmlische Mächte, stellt ihn wieder her!

Als Hamlet sie verlassen hat, macht sie dem verhaltenen Schmerz Luft und gibt sich rückhaltslosen Wehklagen hin, die sie in seiner Gegenwart mühsam zurückgepreßt. In schwärmendem Entzücken verweilt sie bei seinen Vorzügen; sie schwelgt in der Erinnerung an seine Liebesschwüre und küßt die Angedenken, die sie ihm doch auf den Befehl des Vaters eben zurückzugeben bereit war. Allein alle früher genossene Seligkeit taucht unter in dem Jammer der Gegenwart:

Weh mir, wehe,
Daß ich sah, was ich sah, und sehe, was ich sehe!

daß ich, die ich des höchsten Glückes teilhaftig wurde, nun das äußerste Elend tragen muß. Nicht der leiseste Abglanz jenes verlorenen Glückes gleitet, da sie seiner gedenkt, über ihr Antlitz. Der trostlose Gram hat ihn für immer verlöscht und strömt, nur verstärkt durch die Erinnerung ehemaliger Wonne, in langgezogenen, melodischen Akkorden aus. Es ist wie eine Erläuterung des Danteschen: *Nessun maggior dolore* —.

Schwermutsvoll, niedergedrückt, mit langsamen, müden Bewegungen und verschleiertem Blick erscheint Ophelia beim Schauspiel. Die Rosen, die sie ins Haar gesteckt, bilden einen sonderbaren Kontrast zu ihrer Stimmung. Gegen Hamlet beobachtet sie jetzt eine steife Zurückhaltung. Auf seine lockere Frage: «Soll ich in eurem Schoße liegen?» klingt ihr strenges: «Nein, mein Prinz!» wie eine scharfe Zurechtweisung, die er versteht, indem er, halb unwillig, halb entschuldigend verbessert: «Ich meine, den Kopf auf euren Schoß gelehnt.»

Ihre Bemerkung: «Ihr seid aufgeräumt!» hat einen bitteren Beigeschmack und bedeutet einen Vorwurf. Hamlet kann scherzen, während sie die Last des Kummers schier erdrückt. Schwere Seufzer entringen sich ihrer Brust und machen ihren zarten Leib erschauern; ihr Auge ruht wehmutsvoll auf Hamlets Haupt in ihrem Schoße, oder es folgt in schmerzlicher Spannung seinem unverständlichen Treiben. Sie hat nun jeden Halt verloren, ihre Lage ist hoffnungslos. Wie Hamlets hochfliegender, adeliger Geist unter einer Aufgabe zusammenbricht, deren brutaler Rohheit er nicht gewachsen ist, so scheitert Opheliens Durchschnittsnatur, die für ein banales Alltagsglück geschaffen wäre, an dem Schicksal, eine Auserwählte unter Zehntausenden, zur Gefährtin eines Ausnahmemenschen erkoren zu sein.

Man fühlt, daß es nur noch eines leisen Anstoßes bedarf, um ihr in seinen Grundfesten erschüttertes Wesen völlig aus der Bahn

zu lenken. Diesen Anstoß gibt der Tod des «doch geliebten» Vaters durch Hamlet. Aber indem ihr Verstand aus den Fugen geht, löst er gleichsam erst die volle rührende Anmut, das Blütenhafte ihres instinktiven Wesens aus. Nun erst erscheint sie völlig als jener Typus, den die Engländer *a womanly woman* nennen, als die Verkörperung edelster Weiblichkeit, verklärt von Milde, Reinheit, Seelengüte, unendlich rührend und anziehend durch ihre Schwäche, die dem Sturm des Lebens nicht Stand halten kann, sobald ihr die Stütze des Stärkeren entzogen ist. Der Wahnsinn bedeutet bei Ophelien nicht das Zugrundegehen, sondern die Apotheose ihrer Persönlichkeit.[1]) Ihn charakterisieren die Worte des Horatio:

Sie spricht verworren,
Mit halbem Sinn nur; ihre Red' ist nichts,
Doch leitet ihre ungestalte Art
Die Hörenden auf Schlüsse.

Ein leichtes weißes Phantasiegewand schmiegt sich nun weich und gefällig an ihre halb zierliche, halb hoheitsvolle Gestalt; das goldene Haar fällt aufgelöst in den Nacken, die großen Augensterne schwimmen in feucht verklärtem Glanz. Ein Mädchen aus der Fremde, ein Märchen aus weltentrückter Ferne, so tritt sie lächelnd in den Saal, den der verwunderte Blick suchend durchschweift:

Wo ist die schöne Majestät von Dänemark?

Es scheint, sie findet sie nicht; denn Ophelia nimmt keine weitere Notiz von der Königin, sondern hebt nach einer trüben Melodie zu singen an. Ihre Finger krampfen sich um die zum Teil gerissenen Saiten einer Mandoline, die stumm bleibt. Bei dem Verse:

Ihm zu Fuß ein Stein

bricht sie aufschluchzend ab.

Auf des Königs Frage nach ihrem Befinden setzt unvermittelt für einen Augenblick der alte schüchtern-schelmische Kinderton wieder ein. In schlichter Einfalt, wie man längst bekannte Geschichten in treuem Glauben wiederholt, erzählt sie die Sage des Volksliedes: Die Eule war eines Bäckers Tochter. Aber nun erweckt die Bäckerstochter, die in eine Eule verwandelt ward, weil

---

[1]) Seitdem diese Zeilen geschrieben wurden (November 1906), hat Freiherr von Berger in einem in der Wiener «Urania» gehaltenen und in der «Neuen Freien Presse» gedruckten Vortrage eine übereinstimmende Ansicht geäußert.

sie dem Heiland Brot verweigerte[1]), dunkel in ihr den Gedanken an ihr eigenes Tun. Hat sie Hamlet, ihrem verkannten, verratenen, lieben Herrn, nicht das Brot ihrer unentwegten Anteilnahme an seinem Geschick verweigert? Und so ist die Betrachtung, die sie an die Geschichte der Bäckerstochter knüpft, durchtränkt von Reue und Wehmut über ihr eigenes, traurig verwandeltes Los.

Der König deutet das Gefühl, das sie übermannt, fälschlich für eine Anspielung auf ihren Vater. Ophelia faßt nur das letzte Wort und legt in ihre Abwehr: «Bitte, laßt uns darüber nicht sprechen!» alle jene Entschiedenheit, die ihr im Leben gefehlt hat und die nun, da sie zu spät und nicht am Platze ist, ergreifend wirkt. Mit einer unvermittelten Wendung singt sie sodann das Valentinslied (nur die ersten vier Verse). Es ist ein Anlauf zum Übermut der Kindertage. Oft mag Ophelia, das Singvöglein, in den guten, lustigen Zeiten so gezwitschert haben. Nie umfließt die jungfräuliche Lauterkeit ihres Wesens sie heiliger und rührender, als da die ausgelassenen Worte von ihrer reinen Zunge fallen.

Mit jedem Satze wechselt in krassem Sprunge die Stimmung. Alles zusammengehalten aber wird es ein Bild von Opheliens Charakter: nach der kindlichen Heiterkeit das weiche sich selbst Vertrösten und Täuschen.

Ich hoffe, alles wird gut gehen.

Dann die Erinnerung an den Vater, bei der sie in Tränen ausbricht. Gleich darauf ein gespanntes Aufhorchen und Nicken mit dem Kopfe, als lauschte sie einem unsichtbaren Ratgeber, dem sie völlig beipflichtet, und dem sie für seinen guten Einfall dankbar die Hand schüttelt mit den befriedigten und entschlossenen Worten: «Mein Bruder soll davon wissen!» Dann mit einem stolzen, fast hochmütigen Blick in den Hintergrund in befehlendem Ton: «Meine Kutsche!» Und endlich die Verabschiedung von der Versammlung in einschmeichelnder Liebenswürdigkeit.

Opheliens zweite Wahnsinnsszene ist die verstärkte Wiederholung der ersten. So erhält denn auch das Phantastische, Weltentrückte ihrer äußeren Erscheinung jetzt durch das reiche Blütengewinde im Haar und durch die Menge der Blumen, die sie im Arme trägt, eine Steigerung. Wie sie früher die Königin nicht herausfand, so erkennt sie jetzt — unendlich trauriger! — nicht den Bruder. Den Zuruf des Laertes erwidert sie mit einem kalten, starren Lächeln

[1]) Vgl. Anders, Shakespeare's Books, S. 194.

und einem fremden Blick und singt ihr schwermutsvolles Lied. Nach dem dritten Verse:

Und manche Thrän' fiel in Grabes Schoß —

bricht sie ab — ein Auflachen — Blumen fliegen in die Luft, und ein spielendes Kind scheint zu rufen:

Fahr wohl, meine Taube!

Mit aller Innigkeit, doch ohne sich bewußt zu sein, daß sie von Treu und Angedenken zum Bruder spricht, reicht sie Laertes Vergißmeinnicht und Rosmarin. In vorwurfsvollem Tone bietet sie der Königin die Raute und nimmt in einer Wehmut, die in Tränen schmilzt, auch welche für sich selbst. Die an die Königin gerichteten Worte: «Ihr könnt eure Raute mit einem Abzeichen tragen!» enthalten eine Anklage, eine Verurteilung der treulosen Frau.

Plötzlich, als Opheliens Gedanken sich wieder ihrem Vater zuwenden, fällt ihr Blick voll und tief auf Laertes. Ihr Auge leuchtet auf, ein Freudenstrahl gleitet verklärend über ihr Antlitz; wie ein Jubelruf ertönt der Anfang des Liedes:

Denn traut lieb Fränzel —

Allein es ist nur ein flüchtiges Aufflackern der Erkenntnis, das Glück einer Sekunde — schon umhüllt sie wieder die Nacht. Die letzten Worte des Verses verhallen matt und klanglos, die Augen werden starr, das Lächeln versteint, die Stimme erstirbt.

Gleich darauf bemächtigt sich Opheliens eine fieberhafte Unruhe. Fliegenden Atems schüttet sie mit hastigen Händen ihre ganze Blumenlast vor sich auf den Boden. Sie glaubt offenbar am Grabe des Vaters zu stehen und wird von einem jähen Vorwurf gepackt, daß sie den andern von dem gab, was ihm allein gehört. Nun kniet sie an dem vermeintlichen Grabe nieder und spricht schluchzend die Worte des Liedes:

Und kommt er nicht mehr zurück —

Klagetöne, aus den Tiefen eines todwunden Herzens hervorgeholt, die gleichwohl nicht über die Schranken des Wohllautes und der Schönheit hinausgreifen und den Eindruck einer Trauermusik hinterlassen.

Bei dem zweiten Verse der zweiten Strophe noch ein Versuch zu singen — doch er weicht händeringender Verzweiflung:

Er ist hin! Er ist hin!

Dann erhebt sich Ophelia, faltet die Hände und betet mit der Andacht einer armen gemarterten Seele:

Gott helf' ihm in's Himmelreich!

Mit jedem Worte wächst ihre Sammlung, ihre feierliche Inbrunst:

Und allen Christenseelen! Darum bet' ich!

Niemand zweifelt, wem dieses heiße letzte Flehen gilt, mit dem Ophelia sich selbst zur Ruhe betet. Allen Christenmenschen — aber allen um des Einen willen. Hamlet, der für dieses Sein Verlorene werde für die Ewigkeit gerettet durch ihr Gebet aus Herzensgrund. Er, mit seiner glühenden Seele, liebte sie mehr als vierzigtausend Brüder — sie hat nach dem Maßstabe ihrer Natur mit nicht geringerer Liebe an ihm gehangen. Auf Erden hat sie fürder nichts mehr zu suchen. Ihr: «Gott sei mit Euch!» ist ein Abschied vom Leben.

Ellen Terry als Hermione.

Von

Ernst Leopold Stahl (Nottingham).

Erster Akt, zweite Szene. Die Priester und Großen des izilischen Hofes waren eben vereinigt zum Gebete an Apollo. Wir ören noch die letzten Klänge der feierlichen Hymne, in der sie zu em Gott gefleht haben, dann lösen sich die Gruppen. Die Edeln ammeln sich allmählich um den Thronsessel, der, um einige Stufen rhöht, in der Mitte des Staatssaals steht. König Leontes und Polyxenes, ein Freund aus Böhmen, sind unter den Hofleuten und im Gepräch mit ihnen zu sehen. Es ist eine offizielle Angelegenheit, die s hier zu erledigen gilt, da darf die Königin nicht fehlen. Und sie scheint, Freude im Antlitz, raschen Schrittes, die Arme um den einen Mamillius geschlungen. Sie trägt ein griechisches Gewand n gelber, golddurchwirkter Seide, darüber ein Oberkleid von gelber aze mit gleichfalls gelben Schleifen und mattgrünen Borten. Auf m Haupt hat sie einen Kranz von grünen Blättern, und um den cken fällt eine schwere Kette von dunkelgrünen Perlen. Gleich rzlich grüßt sie nach allen Seiten, ohne abwägend zu unterscheiden ischen dem einfachen Edelmann und dem königlichen Freund oder mahl. Das Söhnchen will den Vater liebkosen, aber die Mutter bei nicht loslassen, und so zieht er sie mit sich an den Thron ran, wo Leontes unterdessen Platz genommen. Lachend läßt sie h die kleine Tyrannei, wie manche größere, von Mamillius gelen, der, als ihm sein Wille getan ist, schnell auf- und davoningt. Hermione setzt sich zu Füßen des Thrones, um den sich Edelleute in Ordnung aufgestellt haben. Polyxenes «ergreift s Wort» mit feierlicher Miene. Hermione hört den Reden, die ischen den zwei Königen gewechselt werden, nur mit halbem re zu. Die Arme auf das Knie gestützt, denkt sie an andere

Dinge. Der zeremonielle Akt, der da in Anwesenheit des ganzen Hofes vor sich geht, dünkt dem frohgemuten Naturkind gar überflüssig. Eine Kopfbewegung der Ungeduld ist Leontes nicht entgangen, er wendet sich jetzt, nachdem er viermal selbst gesprochen, ihr zu und fordert sie zum Sprechen auf. Ihre Rede klingt anders wie die des Gemahls. Sie bestürmt den Böhmenkönig, zu bleiben, wie einen guten Kameraden, den man lieb gewonnen hat in langer Freundschaft. Die Stimme hat einen herzlichen Klang, die Worte sind nicht sorgfältiger gesetzt und erwogen, weil sie hier vom Staatsthron aus, im Staatssaale gesprochen werden. Zur Antwort läßt sie ihm kaum Zeit. Beim Wörtchen *Verily!* faßt sie ihn. Jetzt ist sie ihrer Sache schon gewiß, mit triumphierendem Lächeln, stolz auf ihren Sieg, spricht sie die nächsten Worte:

My prisoner? or my guest? by your dread «Verily»,
One of them you *shall* be.

Mit Polyxenes' Zusage und Hermiones kurzem Dankeswort ist die Zeremonie beendet, und der Hofstaat entfernt sich. Jetzt, wo die drei Freunde allein sind, wird uns das Wesen der Hermione, der Terry'schen Hermione, vollends klar, denn jetzt ist auch der geringste Grund zur Bewahrung höfischer Etikette für sie geschwunden. Die Königin von Sizilien ist eine Frohnatur, sie sprüht von Leben und Laune. Ungestüm, mit mädchenhafter Neugier, dringt sie in Polyxenes, ihr von der Jugend zu erzählen, die er gemeinsam mit ihrem Gemahle verbracht: und sie ist ganz Ohr und ganz Auge bei dieser kleinen Beichte des Freundes. Sie möchte gar zu gerne mehr von ihm erfahren. Die Frage nach Polyxenes' Bleiben, mit der Leontes das Gespräch unterbricht, kommt ihr darum recht ungelegen. In ihrer ausgelassenen Fröhlichkeit überhört sie völlig den bittern Ton, in dem Leontes auf ihre Antwort ihr entgegnet:

At *my* request he would not . . .

Leichthin, ohne Nachdruck, doch voller Herzlichkeit ruft sie ihm zu, während sie und Polyxenes Hand in Hand nach der Terrasse gehen:

Why, lo you now, I have spoke to the purpose twice:
The one for ever earn'd a royal husband;
The other for some while a friend.

Leontes bleibt in Nachdenken versunken im Saale zurück; Mamillius, der bald, nachdem der Hofstaat gegangen, zurückgekommen ist, beschäftigt sich in seiner Nähe. Auf der erhöht gelegenen Terrasse

stehen, noch immer scherzend, Hermione und Polyxenes und schauen hinaus aufs Meer. Es sind harmlose Dinge, von denen sie sprechen. Der Himmel hat sich verfinstert, ein schweres Wetter zieht herauf: «Wird's auch zu uns kommen?» Im Gespräche hat Hermione wieder seine Hand ergriffen, auf die ein zufälliger Blick von ihr fällt. Da kommt ihr der Gedanke, zum Zeitvertreib die Linien darin zu lesen. Sie deuten Unglück. Sie fährt einen Augenblick zusammen, doch schnell ist sie beruhigt: es ist ein törichter Aberglaube, dies Lesen der Lebenslinien, wer glaubt an derlei Dinge! Hermione ist keine Grüblerin. Sie ist auch keine scharfe Beobachterin. Das sehen wir im nächsten Augenblick. Sie ist mit Polyxenes wieder in den Saal zurückgetreten. Die frohe Laune, die sie für einige Momente verloren hatte, ist ihr wiedergekommen. Auf die Veränderung, die im Wesen ihres Gatten unterdessen vorgegangen ist, wird sie erst durch Polyxenes' Frage *(What means Sicilia?)* aufmerksam. Nun aber dringt sie voller Besorgnis in ihn, um die Ursache seines Kummers zu erfahren. Sie kann sich nur einen Grund denken: der Junge hat den Vater gekränkt, und darum fällt ihr erster fragender Blick auf ihn, der ängstlich neben des Vaters Sessel steht. Doch Leontes' Antwort

My brother,
Are you so fond of your young prince as we
Do seem to be of ours

verscheucht diesen Gedanken, und der heitere Ton, den er sich dann abzwingt,

Next to thyself and my young rover, he's
Apparent to my heart.

beruhigt sie vollends. Sie hat auch diesen Zwischenfall schon wieder vergessen, als sie sich wendet, um mit Polyxenes einen Gang durch den Garten zu machen. So fröhlich, als ob nichts vorgefallen wäre, spricht sie die letzten Zeilen:

If you would seek us,
We are yours i'the garden: shall's attend you there?

Schnell sind die Beiden unseren Augen entschwunden, während Leontes sie von der Terrasse aus beobachtet.

Zweiter Akt, erste Szene. Der erste Akt hat uns einen wesentlichen Zug in Hermiones Charakter aufgezeigt: ihre Lebensfreude, ihren Frohmut, der das Kopfhängen und Sinnen nicht kennt. Ein zweiter Zug war dort schon angedeutet, die Liebe zu ihrem

Kinde. Dem kleinen Mamillius gehört ihre ganze Sorge. Sie behält ihn im Auge, wenn er in ihrer Nähe spielt oder sich tummelt, sie wirft ihm Kußhände zu oder herzt ihn, wenn immer sie ein Augenblickchen übrig hat, und ihre Blicke folgen ihm, wenn er wegspringt. damit sie sehe, wohin er läuft. Dieser Zug fügt sich sehr wohl zu dem anderen. Hermione ist in der Zeichnung der Terry selbst ein großes Kind, an das die Leiden und Sorgen der Menschheit noch nicht herangetreten sind. —

Zwei Hofdamen ziehen lachend ein goldenes Wägelchen herein. auf dem Mamillius steht, sie antreibend wie zwei Zugpferde. Hermione kommt langsam hinter ihnen drein. Sie läßt sich ermattet auf das Ruhebett nieder und übergibt den Kleinen den Damen. Aber sie hält es nicht lange ohne ihn aus. Kaum hat er erst begonnen. seine Weisheit auszukramen, da streckt sie, noch liegend, schon wieder den Arm nach ihm aus, und als er eben erzählt, daß er wohl eine Dame mit einer blauen Nase, aber keine mit blauen Augenbrauen kenne, da fällt sie ihm mitten in die Rede und ruft ihn wieder bei:

What wisdom stirs amongst you? Come, sir, now
I am for you again: pray you, sit by us,
And tell's a tale.

Der Junge springt zu ihr hinüber, er klettert auf das Lager und kost und neckt die immer noch liegende Mutter. Dann kniet er sich, hart neben ihr und ihr zugewandt, nieder und erzählt, den Arm um ihren Hals geschlungen, das traurige Wintermärchen. Und die Mutter hört strahlenden Auges zu: sie geht auf all seine Scherze ein, sie erwidert all seine Zärtlichkeiten, sie ist selig mit dem seligen Jungen.

Unterdessen ist Leontes mit den Herren vom Hofe eingetreten, von denen er die Flucht von Polyxenes und Camillo erfährt. Mutter und Sohn sind so vertieft in die schöne Geschichte, die noch nicht zu Ende ist, daß sie nicht bemerkt haben, was um sie herum vorging. Mit rohem Griff reißt Leontes den Kleinen, der jetzt auf Hermiones Knien reitet, vom Lager herunter und schleudert ihn einigen Hofleuten zu. Hermione schnellt, von Schrecken zitternd, von der Ruhestatt auf. Ängstlich, als ob sie es mit einem Wahnsinnigen zu tun habe, fragt sie: *What is this? sport?* und antwortet sie gleich darauf dem Leontes:

But I'ld say he had not,
And I'll be sworn you would believe my saying,
Howe'er you lean to the nayward.

Der Gemahl überhäuft sie vor dem ganzen Hofe mit den furchtbaren Schmähungen: er bezichtigt sie des Ehebruchs und Verrats. Mit den Händen bald die Ohren, bald das Antlitz bedeckend, um den Fürchterlichen und das Fürchterliche nicht sehen, nicht hören zu müssen, läuft sie, wie toll geworden, im Saale auf und nieder. Sie hat begonnen, den Zusammenhang zu fassen. Mit fester Stimme spricht sie das einzige Wort der Entkräftung und Verteidigung, das sie vor dem Hofe für nötig hält:

Should a villain say so,
The most replenish'd villain in the world
He were as much more villain: you, my lord,
Do but mistake.

Leontes fährt fort in seinen Beschuldigungen: sie sieht ihm fest ins Auge und tritt näher auf ihn zu. Was nun noch folgt, braucht keines Dritten Ohr mehr zu vernehmen. Kaum hörbar leise spricht sie jetzt zum König. Die Stimme bebt vor Erregung, aber es klingt kein Groll aus ihr. Der Körper bleibt fast ohne Bewegung.

No, by my life
Privy to none of this. How will this grieve you,
When you shall come to clearer knowledge, that
You thus have publish'd me. Gentle my lord
You scarce can right me throughly then to say
You did mistake.

Dann wendet sie den Kopf zur Seite, den Hofherrn zu, die lautlos, scheu in einen Winkel des Saales sich zurückgezogen hatten. Die Stimme gewinnt wieder an Festigkeit und Stärke.

. . . beseech you all, my lords,
With thought so qualified as your charities
Shall best instruct you, measure me; and so
The king's will be perform'd!

Das Donnerwort des Königs fährt dazwischen.

Shall I be heard?

Nun scheint Hermione doch von dem Schmerze übermannt zu werden, den sie zu unterdrücken suchte. Die Stimme füllt sich mit Tränen, wenn sie fragt:

Who is't that goes with me? Beseech your highness,
My women may be with me;

Nur mühsam kann sie sich die Begründung dieser Bitte entringen:

for you see
My plight requires it,

die langsam, stoßweise herauskommt. Von neuem aber würgt sie den Schmerz hinunter, als sie die Frauen weinen, die Männer mit der Rührung kämpfen sieht. In voller Ruhe, wie resignierend, nimmt sie Abschied. Auf zwei ihrer Frauen gestützt, mehr getragen als gehend, den Kopf willenlos nach vorn gebeugt, — so wird sie allmählich unsichtbar.

Dritter Akt, zweite Szene. Hermione war ein fröhlich-seliges Kind, der lustige Kamerad des Söhnchens, die schalkhafte Genossin des Freundes, die besorgte Gefährtin des Gemahls. Jetzt, wo sie vor dem Gerichte steht, ist sie eine Andere geworden, hier ist sie Hoheit, Königin. Doch auch in diesem Akt vermeidet die Terry rhetorisches Pathos in der Rede, statuarische Posen und monumentale Gesten in der Bewegung. —

An den Pforten drängt sich aufgeregt das hundertköpfige Volk, von dem viele in den Saal zu kommen suchen. Da wird, nachdem der Hof vollzählig ist, Ruhe geboten und der Beginn der Sitzung angekündigt; die Menge wird zurückgetrieben. Lautlose Stille. Der König eröffnet die Sitzung des Staatsgerichtes. Ein Beamter ruft seinen Befehl aus, die Königin eintreten zu lassen. Hermione, in weißem Gewande, das Gesicht mit einem Schleier bedeckt, wird auf einem Ruhebett herbeigetragen . . . Der Hofbeamte verliest die Klage. Die Königin hat den Kopf vom Lager erhoben, der Oberkörper richtet sich, von den Frauen unterstützt, allmählich in die Höhe. So erwidert sie, matt und sich oftmals unterbrechend, auf die Anklage; nur bei den zwei Worten *not guilty* hebt sich die Stimme für einen Augenblick . . .

Sie steht jetzt aufrecht vor der Ruhestatt, an diese mit dem Rücken leicht gelehnt. Ihr Ton verändert sich kaum; es ist mehr die gekränkte Ehre als die blind sich in alles schickende, alles erduldende Unschuld, die aus ihm spricht.

Leontes erhebt seine Anklagen: zuerst die, Camillo zur Flucht verholfen zu haben. Da mischt sich in der Königin Antwort ein bitterer Unterton:

Sir,
You speak a language that I understand not . . .

Es folgt die schwerere Beschuldigung: ihr Neugeborenes sei ein Bastard von Polyxenes. Wie sie des armen Würmchens Schicksal erfährt,

Thy brat hath been cast out . . .

da beginnen die Kräfte ihr zu versagen, sie wankt und sucht einen Halt an der hinter ihr stehenden Wärterin. Als Leontes zu Ende, ist sie auf ihrem Bett zurückgesunken. Die Terry-Hermione ist keine Heroin, keine Dulderin von Übermenschengröße. So begreifen wir, daß gerade hier, wo der Tod ihr angekündigt ist *(Look for no less than death)*, die Selbstbeherrschung sie verläßt. Nicht die Furcht um ihr Leben, sondern der Schrecken einer neuen Aufregung hat sie die Gewalt über ihren geschwächten Körper verlieren lassen. Das zeigt ihre Antwort:

The bug which you would fright me with I seek . . .

Mit dem letzten Rest von Kraft haucht sie aufsitzend ihre Bitte, Apollos Spruch zu hören . . .

Priester bringen singend das Orakel in einer verschlossenen Truhe. Cleomenes und Dion, die nach Delphi Gesandten, kommen mit ihnen. Hermione hat sich langsam aufgerichtet. Das Orakel wird erbrochen. Der Hofmann liest die ersten Worte: *Hermione is chaste.* Ein kurzer Aufschrei aus dem Munde der Königin, ein tausendfältiges Wispern unter den Hofleuten und dem Volke, das plötzlich wie von einem schweren Banne befreit scheint. Der Beamte liest weiter: *Polyxenes blameless; Camillo a true subject* — die Königin hört es ruhig und ohne Bewegung —, *Leontes a jealous tyrant*: ein kurzer schmerzvoller Blick Hermiones fällt auf ihn, dann wendet ihr Kopf sich schnell zur Seite. Von neuem hat sie sich in die Gewalt bekommen, sie tastet sich jetzt, unsichern Schrittes zwar, mit der vorgestreckten Rechten sich gleichsam die Richtung gebend, vorwärts bis an den Altar, auf dem die Hand einen Stützpunkt findet: währenddessen wird die Verlesung rascher zu Ende geführt. Hermiones *Praise* geht unter in dem Freudenjubel, der nun verdoppelt, verzehnfacht losbricht; wir sehen sie nur ihre Lippen bewegen und das Haupt sich neigen. Der Lärm wird überschrieen durch Leontes; er wagt es, an der Wahrheit und Echtheit des Orakels zu zweifeln:

Hast thou read truth?

Ein fürchterlicher Donner: auf einen Schlag ist der Gerichtssaal in Finsternis gehüllt, nur Hermiones Gestalt, die hoch aufgerichtet noch

am Altar steht, umfließt ein helles Licht. Todesstille im Saale. Ein Angstruf *The king! The king!* erschallt näher und näher. Es kommt die Nachricht vom plötzlichen Tode des kleinen Mamillius und damit der große Moment in der Hermione-Gestaltung der Terry. Kein Wolter-Schrei dringt bei der Schreckensbotschaft aus ihrer Kehle, sondern ein langgezogenes halblautes Wimmern, das allmählich übergeht in ein schmerzvolles verhaltenes Schluchzen, und die beiden Hände ziehen den Schleier über das Antlitz. Die Gestalt hat plötzlich jede Spannkraft verloren, sie fällt, wie ein Häuflein Asche, in sich selbst zusammen. Wir fühlen, jetzt will die Mutter nicht mehr leben, da ihr letztes Liebes von ihr geschieden ist. Die Frauen, die die Stürzende aufgefangen hatten, tragen den leblosen Körper vom Platze.

Fünfter Akt, dritte Szene. In Paulinas Hause sind Leontes, Polyxenes, Camillo und das junge Liebespaar um Paulina versammelt, um das Standbild der längst Verstorbenen zu sehen. Paulina hat den Vorhang weggezogen von einem kleinen tempelartigen Bauwerk im Hintergrund der Galerie. Hermione steht an eine Halbsäule gelehnt, der Kopf ist auf die Brust gesenkt, wir schauen sie wieder, wie wir sie bei der Orakellesung vor dem Altar sahen. Die Gestalt hat nichts Kaltes, Steinernes, wir denken an eine verzauberte Märchenkönigin, die auf die Erlösung harrt. Es wirkt darum auch nicht wie ein gewaltiges Wunder, wenn dieser Marmor Leben gewinnt. Mit geschlossenen Augen, das Haupt allmählich höher und höher hebend, steigt Hermione Stufe nach Stufe vom Piedestal. Mit vorgestreckten Armen geht sie auf Leontes zu, der sprachlos an ihr niedergleitet. Und als die Statue wiederum ganz Mensch, ganz Hermione geworden, da tritt von neuem das mächtigste ihrer Gefühle in die Erscheinung, die Liebe zu ihrem Kinde. Mit inbrünstigem Kusse umfängt sie Perdita, das holderwachsene Schäferfräulein, die sie nun nicht mehr aus den Armen läßt. Von dem toten Söhnchen ist ihre Liebe übergegangen auf die totgeglaubte Tochter. Priester Apollos kommen und danken in feierlichem Sange dem Gotte für die glückliche Wendung der Geschicke.

Zur Quellenfrage von Shakespeares «Sturm».

Von

Dr. Gustav Becker.

Die Untersuchung der Quellenfrage des «Sturms» ist bisher ziemlich stiefmütterlich behandelt worden. Allerdings hat erst im Jahre 1905 Josef de Perott in den Publications of the Clark University Library, Worcester, Mass. (vol. I, No. 8, October 1905) unter dem Titel: *The Probable Source of the Plot of Shakespeare's Tempest* eine acht Seiten starke Abhandlung erscheinen lassen, in der er hinweist auf angebliche Übereinstimmung zwischen dem Sturm und Stellen in dem dickleibigen spanischen Ritterroman, den er aus einer französischen Übersetzung kennt, *Espejo de Príncipes y Cabballeros* (1562). In einer Art, die die Nachprüfung außerordentlich erschwert und nahezu unmöglich macht, spricht der Verfasser von einzelnen mehr oder minder deutlichen Übereinstimmungen, die jedenfalls das eine deutlich zeigen, daß sie Shakespeares Quelle nicht gewesen sein können; denn sie sind in dem Roman zerstreut und bieten keinerlei einheitliche Erzählung. Was vor allem auffällt ist aber, daß der Verfasser ganz übersehen hat, daß schon längst eine Parallele gefunden ist, die in viel näherer Beziehung zu Shakespeare steht als das von de Perott angeführte Material. Schon 1885 hat der auf dem Gebiete der spanischen Literaturforschung bekannte Edmund Dorer im Magazin für die Literaturen des In- und Auslandes Nr. 5, S. 77a auf eine spanische Novellensammlung aufmerksam gemacht, die 1610 (1609?) erschienen ist. Sie betitelt sich *Noches de Invierno* (Winternächte), hat Antonio de Eslava zum Verfasser und bringt im vierten Kapitel eine Geschichte, die die größte Ähnlichkeit mit dem «Sturm» besitzt. Weder eine französische noch eine englische oder deutsche Übersetzung ist bekannt, die vor

1610 erschienen wäre, also dem Jahre, in dem Shakespeare seinen «Tempest» gedichtet haben soll. Es scheint aber diese Novelle als unmittelbare Quelle Shakespeares gar nicht in Betracht zu kommen; aus einem Vergleich mit dem «Sturm», der spanischen Novelle und Ayrers «Comedia von der schönen Sidea» (1605), den ich unten ausführlich folgen lasse, scheint hervorzugehen, daß alle Darstellungen auf eine, bis jetzt noch nicht entdeckte, Urquelle zurückgehen. Bis diese letztere gefunden ist, muß aber Eslavas Novelle aushelfen zu beurteilen, was Shakespeare in seiner Quelle vorgefunden und was er hinzugedichtet hat. Darum sei es gestattet, den Shakespearefreunden hier den Stoff in Übersetzung zu bieten. Es ist dies nicht die erste; schon 1666 übersetzte unser Landsmann Matthäus Drummern die ganze Novellensammlung und zwar ziemlich gut. Sie ist aber jetzt durchaus veraltet und enthält auch Auslassungen. Die meinige folgt eng dem Original, so weit es der gezierte Stil des Originals zuließ. Ich bemerke noch, daß Eslava, der damaligen Zeitmode folgend, seine Geschichten einzelnen Personen in den Mund legt, die sich an «Winterabenden» (daher der Titel) die Zeit mit dem Erzählen von Geschichten vertreiben. Auf die einzelnen Geschichten folgen dann Unterhaltungen, die meist das Gehörte zum Gegenstand haben, vielfach aber rein das ausmalen, was die Zuhörer tun. Der letzteren Art sind die, die sich an unsere Geschichte anschließen, so daß sie in der Übersetzung unberücksichtigt bleiben konnten.

Winternächte.

Kapitel 4.

Wo die Hoffahrt des Königs Niciphoro und der Brand seiner Schiffe, und die Zauberkunst des Königs Dardano erzählt wird.

In dem griechischen Kaiserreich regierte mit großer Majestät der stolze, hochmütige und anmaßende Kaiser Niciphoro. Dieser führte einen harten Krieg gegen den König Dardano von Bulgarien, seinen Nachbar aus dem Grund und der Ursache, daß der hochmütige Kaiser Niciphoro den Dardano bat, ihm seine Reiche zugunsten eines seiner beiden Söhne zu schenken, weil diese seine (Dardanos) sehr nahe Verwandten waren und seine eigene Tochter Serafina als Frau die Reiche nicht erben konnte nach dem Gesetz seines Landes. Der gute König Dardano versetzte ihm, daß, wenn sein (Niciphoros) Sohn und Erbe seine (Dardanos) einzige Tochter heiraten wolle, er diesem sofort sein ganzes Reich geben würde, andernfalls er es dem römischen Reiche hinterlassen wolle. Aber da der Kaiser voller Hoffahrt war und höher hinaus wollte, ging er darauf nicht ein, sondern rüstete sich auf einen schrecklichen Krieg, beseelt von seiner großen Macht, in der Absicht, ihn aus seinem Reich zu vertreiben und sich desselben zu bemächtigen. Wohl hätte der weise König Dardano den Niciphoro besiegen können, wenn er sich der Zauberei hätte bedienen wollen, denn damals gab es keinen größeren Zauberer

als ihn; aber er hatte dem Höchsten gelobt, keinen Vorteil aus seiner Kunst zu ziehen zur Beleidigung Gottes noch zum Schaden des Nächsten. Und da er von Natur gut, klug und ein Feind des Krieges war, so bemühte er sich sehr wenig, um seinem Feind Niciphoro zu begegnen; so daß in kurzer Zeit der unglückliche König mit Waffengewalt aus seinem reichen und mächtigen Königreich geworfen wurde, in die größte Demut und Armut hinein. Aber da ihn nicht nur eine Tugend begleitete, so bewies er in diesem Unglück größere Klugheit als in den vorhergehenden, und indem er sich aus seinem Vaterland und seinen Reichen geworfen sah, von seinen Heeren, Rittern und Edlen verlassen, seiner unschätzbaren Reichtümer entblößt, von den schmeichlerischen Freunden verlassen, ohne Hilfe und Unterstützung von irgend einem, entfernte er sich mit seiner geliebten Tochter von jedem von Menschen bewohnten Ort und ging nach einem dichten Wald, und von seinem hinfälligen Greisenalter beladen sprach er zu seiner einzigen Tochter, die ihn an der Hand führte: Geliebte und teure Tochter, du weißt wohl, was jener göttliche Philosoph Aristoteles sagt, nämlich daß das wahrhafte Glück dasjenige ist, das nicht in einem einzigen Falle, sondern das ganze Leben sich vollkommen erweist, indem er darunter die Vollkommenheit der Tugenden versteht. Ich sage dir das, damit du nicht glaubst, die Glückseligkeit bestände in zeitlichen und irdischen Gütern. Und auch der spanische Philosoph Seneca sagt, daß nur ein kleines Gemüt an irdischen Dingen Ergötzen, Vergnügen und Befriedigung finden könne. Und da es Gott gefallen hat, mich meiner zeitlichen Güter zu entblößen, so hat er mich mit den himmlischen und geistigen bekleidet, weswegen ich mich reich und glücklich und vom Schicksal begünstigt nennen kann. Und du kannst mir glauben, daß ich nur deinetwegen, meine Tochter, die größte Pein fühle, weil du dich in so kurzer Zeit so arm und gedemütigt befindest, nicht mehr begünstigt von den vielen Fürsten und Rittern, die dir zu dienen und den Hof zu machen pflegten. Noch vor acht Tagen warst du eine Prinzessin und Tochter eines mächtigen Königs, und heute kannst du dich Tochter des elendsten und demütigsten Mannes der Welt nennen; aber um mich empfinde ich keine Pein, denn ich weiß, worin die Dinge dieser veränderlichen Welt bestehen und worauf sie sich stützen; denn ich bin nicht der erste König, der ein solch unglückliches Ende erfahren hat: das Gedächtnis vergegenwärtigt mir auf der Bühne der[1]) Tragödien das Ende, das der unglückliche römische Kaiser Geta hatte, der von seinem Bruder Bassianus Antoninus vernichtet und getötet wurde; ferner des Julius Caesar, der, ein Herrscher der ganzen Welt, durch die Hände seiner besten Freunde fiel und dies zu Füßen der Statue seines beständigen Feindes, Pompeius, und des Justinians II, der von seinem Diener aus seinem Reiche gestoßen wurde, nachdem man ihm zu größerer Schande noch die Ohren abgeschnitten hatte; auch das Ende Ludwigs des Frommen, der mit großer Schmach von seinen eigenen Söhnen aus dem römischen Reich vertrieben wurde. Schließlich glaube ich, liebe Serafina, daß alles, was in dieser wandelbaren Welt existiert, einem ewigen Streite gleicht; denn wir sehen, daß die hohen und bestirnten Himmel ihre Bewegungen gegeneinander führen: die glänzenden Sterne begegnen sich auf ihrer jähen Bahn; die entgegengesetzten Elemente kämpfen gegen einander, die Luft bläst die Wellen des schäumigen Meeres auf, und das Wasser untersteht sich das mächtige Feuer zu dämpfen, und das Feuer will alle Elemente verändern und

---

[1]) Original: mis tragedias.

schwächen; der Sommer, sehen wir, verdrießt uns mit seiner unmäßigen Hitze und der Winter mit seiner schneidenden Kälte und Rauhheit; die Wolken erschrecken uns mit fürchterlichen Donnern und Blitzen, und die Bäche mit ihrem jähen Anschwellen und wütenden Lauf. Wenn dies aber bei den gefühllosen u· leblosen Kreaturen so ist, wie soll es da bei den fühlenden und vernünftigen s. Und indem ich dies nun überlege, nämlich wie wenig Friede und Ruhe jetzt ur den Menschen weilt, schwöre dir bei dem ewigen Chaos, von heute ab . mehr unter den Menschen wei. zu wollen, sondern meine gerechte Absicl es, mich aus solch elendem Zustande zu entfernen, indem ich mir durch n Zauberkunst einen prächtigen und reichen Palast mache, unter dem tiefen Abgru des Meeres, wo wir dieses unser hinfälliges und kurzes Leben beenden und b schließen wollen, und wo wir uns mit größerer Ruhe und Behaglichkeit aufhalt . können, als auf der fruchtbaren Erde, denn ich will mich der Zauberei bedienen, die ich mit großer Mühe studiert habe: da es nicht zum Schaden des Nächsten noch mit Versündigung an Gott geschieht. Allem diesen hörte Serafina gespannt zu, und indem sie die Fahne ihrer kühnen Gedanken sinken ließ[1]), antwortete sie ihrem geliebten Vater, sie würde ihm folgen, wohin er ihr auch zu gehen befehlen würde; es ist aber nicht gering anzuschlagen, daß ein so schönes und junges Mädchen sich entschloß, sich aus der menschlichen Gesellschaft zu entfernen. Während sie so sprachen, gelangten sie an die Küste des Meeres, wo eine sehr gut gebaute Barke war, in die sie traten, und indem der Alte die breiten Ruder ergriff und mit ihnen die Heftigkeit der Wellen brach, kamen sie mitten in das Adriatische Meer, und da brachte er die Barke zum Stehen, berührte mit einem kleinen Stab das Wasser, wodurch das Meer an zwei Seiten seinen Busen öffnete und mit seinen Wassern zwei feste Mauern machte, zwischen denen die Barke auf den tiefen Boden des Meeres niederging und in einem wunderbaren Palast landete, der in jenen tiefen Abgründen erbaut war, so großartig und prächtig, wie ihn weder König noch Fürst auf dieser Welt hat; seine starken Mauern waren innen und außen mit glänzendem Silber beschlagen, in das die pharsalischen Kriege eingehauen waren; die Tür war von solcher Schönheit und Kunst, daß es schien, die Architektur könne dies Werk nicht übertreffen, was die Vervollkommnung des Bildwerks anlangt: Frisen und Obelisken und getriebene Arbeit lassen die Werke eines Phidias hinter sich; die Treppen aus Porphir, das Pflaster aus sehr feinen Steinen gemacht, die die Figuren eines Schachbretts bilden und in Abständen allerlei anmutige Verschlingungen darstellten; die korinthischen Säulen mit wunderbaren Vasen und Kapitälen, die Gewölbe, die Dächer, die Dachstuben, die Deckenverzierungen waren von Gold, Elfenbein und Perlmutter durchschnitten; von ihnen hingen Trauben aus Gold herab. Und in dem Hauptgewölbe war der Sternenhimmel eingearbeitet, so daß es eine Wonne zu sehen war: der Tierkreis des Apollo mit den zwölf Zeichen und die sieben Planeten, die mit ungestümer Hast ihre Bewegungen vollendeten. Nicht weniger wunderbar zu sehen war der große Bär, den das Volk den Wagen, und der kleine Bär, den es das Horn (kleine Wagen) nennt; ferner das Schwert des Perseus, eine Figur auf dem nördlichen Sternenhimmel von 26 Sternen und die südliche Krone aus dreizehn Sternen und der Anblick des Bootes erregte nicht weniger Verwunderung, wenn man sah,

---

[1]) Mit diesem fürchterlichen Gongorismus ist wohl gemeint, daß Serafina auf eigene Willensäußerung verzichtet.

mit welcher Fülle Aquarius (Wassermann) seine Urne leerte und die Erde befruchtete; und jene beiden festen und unbeweglichen Pole, der Arktikus und der Antarktikus betrachteten mit Ruhe und Genugtuung die Unruhe der übrigen Sterne. Von nicht geringerer Zierde waren in diesem Zauberpalast vier sehr hohe Türme [illegible] den vier Ecken, die außen von glänzenden Schuppen gewisser Wanderfische [illegible]ckt waren, Erker aus reinstem Gold und Fenster aus durchsichtigem Kristall [illegible]en. Und was noch mehr die Bewunderung [illegible]nd das Staunen der Serafina er[illegible]te war, daß die Türen dieses bewunderns[illegible]gen Palastes aus feinster Perl[illegible]er waren und darinnen wunderbarerweise tausend Geschichten eingeschnitten [illegible]n: an der einen Seite war der Ehebruch der Venus und das außerordentlich [illegible]ine Netz Vulkans, ihres Gatten, an der andern der so gerechte Sturz des ver[illegible]genen Phaëton. Drinnen war ein viereckiger Hof, der mit vierzig Säulen aus buntfarbigem Jaspis verziert war; in diese waren sehr feine Steine eingefaßt, die mit ihrer Kraft den prächtigen Palast erleuchteten, gerade als ob eine jede von ihnen eine Flamme oder angezündete Fackel gewesen wäre. In der Mitte des Hofes stand ein bewundernswürdiger Brunnen, der durch die Figur eines Neptun kristallklares und süßes Wasser ergoß. Zur rechten Hand eine dreieckige[1]) Tür, die mit sehr feinem Smaragd und Topas besetzt war und einen Lustgarten abschloß, in dem eine große Mannigfaltigkeit von Früchten und Blumen wuchs, die niemals den Geschmack noch Geruch verlieren, wie z. B. die weiße Lilie, die Blutrose und der fröhliche Jasmin, die bunten und duftenden Nelken, die Veilchen, die Narzissen, die Trauben- und Muskatrosen: alle diese Blumen schmückten mit ihrem Farbenreichtum den kaum betretenen Boden, der von künstlichen Quellen benetzt wurde, die ihren Inhalt in einige Teiche und Behälter ergossen. Diese waren voll von verschiedenen Fischen und am Rande von sehr wohlriechenden Bäumen geziert; und diesem ganzen Zauberwerk wagte das breite Meer nicht seine salzigen Wasser zu nähern in einem Umkreis von zwölf Meilen, sondern bildete über dem Ganzen ein hohes Gewölbe mit solcher Kunst, daß ein schöner Diamant es zu bedecken schien. Hier in diesem Zauberpalast nahm der alte König Dardano mit seiner schönen und geliebten Tochter Serafina Wohnung, wo sie auf zauberhafte Weise von vielen Sirenen, Nereaden, Dryaden und Seenymphen bedient wurden, die mit lieblicher und göttlicher Musik die Zuhörenden in Atem hielten. Aber als sie zwei Jahre in dieser tiefen Behausung zugebracht hatten, redete die schöne Serafina, durch ihre Naturanlage getrieben, ihren alten Vater folgendermaßen an: Ihr wißt wohl, geliebter Vater, daß alle erschaffenen Dinge dieser Weltkugel eine, ich weiß nicht welche mitteilsame Eigenschaft natürlicher Liebe haben, wie wir z. B. sehen, daß die hohen und beweglichen Himmel ihren Einfluß der Mutter Erde mitteilen, und sie freudig deren Kraft aufnimmt, Regen und Tau, wodurch sie eine so große Mannigfaltigkeit von Pflanzen, Kräutern, Steinen und Metallen hervorbringt; wenn wir ferner die Verschiedenartigkeit der Musik bedenken, die die bunten Vögel mit ihren spitzen Zungen machen, so erkennen wir, daß dies aus einer natürlichen Liebe herrührt um ihre Art zu erhalten; und sogar die unvollkommensten Lebewesen, die aus dem gemeinsten Abschaum hervorgegangen sind, erhalten sich durch ihre eingeborene Liebesneigung. Wenn es nun in allen Dingen, lieber Vater, eine Wirkung natürlicher Liebe gibt, so ist es verständlich und nicht zu verwundern,

---

[1]) Vielleicht ist die Tür in einer Ecke gedacht, so daß sie ein Dreieck abschneidet.

daß in dieser eurer einsamen Tochter dieselbe Liebe dieselben Wirkungen hervorruft. Ihr werdet mich, lieber Vater, vielleicht für unkeusch halten, weil ich diese geklügelten Reden führe, aber ich werde dazu gezwungen, weil ich mich ohne irgend eine Hoffnung auf menschlichen Verkehr sehe, während ich in diese tiefen Abgründe gesteckt und eingekerkert bin, und darum bitte ich euch und flehe euch an, da ihr zulaßt, daß ich in diesen euren Zauberpalästen sterbe und meine Jugend beende, mir einen meinem Stand und Alter entsprechenden Mann zu geben. Der alte König Dardano versprach, von den wirkungsvollen Reden seiner Tochter besiegt, sie ihrer Würde und ihrem Stande gemäß zu verheiraten, und der alte König verwandte von jetzt ab, als ein verständiger und kluger Mann, Fleiß und Sorgfalt auf diese Frage. Aber die Geschichte muß sich jetzt zu dem übermütigen und siegreichen Kaiser Niciphoro zurückwenden, welcher so übermütig und hoffärtig geworden war, weil er den König Dardano, seinen Hauptfeind, aus seinem Reiche verjagt hatte, daß er auf allen Plätzen der größten Städte Bulgariens Statuen und Wappen seiner selbst aufstellen, und die königlichen Wappen Dardanos zerbrechen und entfernen ließ. Aber wie der schreckliche Tod sich nicht vor den übermütigen und vornehmen Königen fürchtet, so wollte er auch mit dem hochmütigen Kaiser Niciphoro kämpfen, und warf ihn mit einer tötlichen Krankheit aufs Krankenbett darnieder. Und als er sich vom Tode besiegt und nahe daran zu sterben sah, ließ er alle Großen seines Reiches um sich versammeln und machte vor ihnen allen seinen jüngeren Sohn Juliano zum Erben seines ganzen Reiches. Denn es schien ihm in seinem Hochmut und seiner Hoffahrt gut, seinen älteren Sohn Valentiniano zu enterben, weil er friedlich, barmherzig und gütig war, denn es gab ein, wenn auch ungerechtes Gesetz in jenem Reich, daß der König irgend einen seiner Söhne wählen dürfte, wenn der Erstgeborene für dies Amt nicht taugte Und so geschah es, daß die Großen in seiner Gegenwart und vor seinem Tod den jüngeren Sohn als Kaiser von Griechenland und Bulgarien anerkannten. Als sein böser Plan vollendet war, beschloß er sein schlechtes und hochmütiges Leben Als nun der Fürst Valentiniano sich seiner eigenen Reiche enterbt und ohne Hilfe von seiten der Großen sah, beschloß er, sich heimlich aus dem Reich zu entfernen und beim Kaiser von Konstantinopel Hilfe und Unterstützung zu suchen, um seinen Bruder aus den Reichen zu vertreiben, die dieser ungerechterweise geerbt hatte und besaß; und um besser seine Absicht zu verheimlichen, entfernte er sich ganz allein und kam an das Adriatische Meer, um sich zwecks Ausführung seines Planes einzuschiffen. Er fand nur einen leichten Kahn, welcher von einem hinfälligen Greis geführt wurde, der sich erbot, ihn in großer Geschwindigkeit dahin zu bringen, wo er wolle und da jener so sehnlichst wünschte nach Konstantinopel zu kommen trat er, ohne sich an dem kleinen Nachen und dem schwachen alten Fährmann zu stoßen, mit Eile und ohne Furcht in den Nachen, gleichsam wie Cäsar den Nachen des Amiclas betrat, obgleich zu anderem Schicksal; denn die Herren mögen wissen daß der besagte Fährmann der alte König Dardano war, der, als er den Prinzen Valentiniano mitten auf dem breiten Meerbusen hatte, mit seinem kleinen Zauberstab auf das salzige Wasser schlug, das sich sofort teilte und zwei feste Mauern bildete und der erstaunte Prinz stieg zu dem Zauberpalast hinab, und verwundert, ein so vorzügliches Gebäude zu sehen, war er sehr glücklich, sich dort zu befinden; der König gab ihm nicht zu erkennen, wer er war und weswegen er dort wohnte. Und sobald er die Infantin Serafina sah, wurde er von Liebe zu ihr erfaßt, so daß er es für ein großes Glück ansah, in jene tiefen Abgründe des Meeres heruntergekommen

zu sein, und mit vielen Bitten forderte er sie sich von dem König ihrem Vater zu seiner rechtmäßigen Gattin und Frau. Der alte Vater gewährte ihm sofort seine gerechte Bitte und mit Freude und Fröhlichkeit wurde die königliche Hochzeit durch Zauberkunst vollzogen. Es kamen dazu auf zauberhafte Weise viele Fürsten und Könige mit sehr schönen Damen, die in allen Inseln des Ozeans wohnten. Aber es wird gerecht sein, daß wir sie bei solch großem Vergnügen und Freude lassen und auf die Erde zu Juliano, dem neuen Kaiser Griechenlands und Bulgariens zurückkehren, dem jüngeren Sohn des schon verstorbenen Niciphoro, der nach Rom gegangen war, um sich mit der Tochter des dortigen Kaisers zu vermählen. Er wurde dorthin begleitet von den Großen von ganz Griechenland, und um nicht weitschweifig zu werden, werde ich es unterlassen von dem prächtigen Empfang zu berichten, den man ihnen in Rom machte und von den teuren olympischen Festen und pythischen, apollinischen, nemeischen und Zirkusspielen, und den Jubenales, die die Konsuln, Diktatoren, Präfekten und Tribünen dem Kaiser zu gefallen veranstalteten. Ich begnüge mich damit zu sagen, daß er sich zu seiner Heimreise mit seiner geliebten Gattin und von vielen römischen Fürsten begleitet in Pescara einschiffte und mit einer großen Flotte von Schiffen die salzigen Wogen des Adriatischen Meeres durchfurchte. Und eines Morgens, zur Zeit wo der hell leuchtende Phöbus aus dem geräumigen Meer hervortauchte, wo er seine feurigen Rosse gebadet hatte, als die Schiffe direkt über der Tiefe waren, wo der König Dardano die Hochzeit seiner einzigen Tochter Serafina in den Zauberpalästen feierte, fingen die Meereswellen an zu toben, von einem wütenden Nordwestwind aufgewühlt: es trübt sich der Himmel auf einmal mit dunklen und großen Wolken, entgegengesetzte Winde kämpfen in der Weise, daß sie die großen Maste ausreißen und zerbrechen; die Lägel und Ankertaue knarren, das Steuerruder wird zerstört, die Vorderteile der Schiffe gehen gen Himmel, die hintern neigen sich nach dem Mittelpunkt der Erde; aus den Wolken schießen Steine, Feuer, Strahlen und Blitze, die hungrigen Wellen verschlingen die größern der Schiffe, die unzähligen Blitzstrahlen, die herabfielen, setzten den Rest in Brand, mit Ausnahme von vieren, in denen sich der junge Kaiser Juliano und seine junge Gemahlin und sein königliches Haus, nebst einigen griechischen und römischen Fürsten befanden, denn mit diesen wollte sich der Himmel erbarmungsvoller erweisen. Die gesunkenen und die durch Feuer verzehrten Schiffe fielen in den tiefen Abgrund des Meeres und beunruhigten mit ihrem Krachen diejenigen, die in dem Zauberpalast zur königlichen Hochzeit der schönen Serafina versammelt waren, so daß der über einen solchen außergewöhnlichen Lärm und Bewegung erzürnte Gott Neptun, herauskommen wollte um zu sehen, wer seine feuchten Reiche mit so viel Dreistigkeit und Respektlosigkeit aufwühlte, und er wollte die übrig gebliebenen Schiffe mit seinem Dreizack schlagen. Aber daran wurde er von dem König Dardano verhindert, der ihm sagte, daß es sich nicht für seine Gottheitt schicke, heraus zu gehen, und so ging der Zauberer und König Dardano an das Wasser herauf und zeigte sich bis zum Gürtel, — eine alte und ehrwürdige Person, mit grauen und langen Haaren, auf dem Haupte wie im Barte. Er wandte sich an die übrig geliebenen Schiffe mit dem Kaiser und den Fürsten an Bord und redete sie mit von wütendem Zorn entflammten Augen so an: Was soll das, du ungerechter und hochmütiger Kaiser! Genügt es nicht, daß dein tyrannischer Vater mit höllischer Grausamkeit mich meiner eigenen Reiche beraubte, meine gehorsamen Vasallen mißhandelte, meine prächtigen Paläste niederriß, meine königlichen Wappen zu

Boden warf, meine rechtmäßigen Schätze stahl und mich von der ganzen Erde wegtrieb; denn ich mußte in diese tiefen Gründe hinabsteigen, wo ich verweile und wohne, wofern du nicht mit deiner vom Vater ererbten Grausamkeit und Hoffahrt Verlangen trägst meine starken Zauberpaläste zu vernichten, indem du auf sie herab viele große Anker aus Eisen warfst, nebst andern tausenden von Werkzeugen. O hochmütiger Ehrgeiz, o Hoffahrt der Menschen, schlimmer als der grausame Tiger aus Hyrkanien und so durstig wie die libysche Schlange und der giftige Basilisk, die ihr voller Gift menschliches Blut saugt; begnügt ihr euch nicht damit, daß Gott dem Menschen eine so anmutige und entzückende Erde gegeben mit einer solchen Unzahl von volkreichen Städten, geziert mit anmutigen und lustigen Gärten und schattenreichen Tälern und Bergen, die kristallklare Quellen hervorbringen, wahre Erzeuger wasserreicher Bäche, mit vielen und reichen Minen, die Gold und Silber ohne jeglichen Zins hergeben; begnügt ihr euch nicht damit, sage ich, ihr Habgierigen und baut über den Wassern neue Häuser, um ohne Furcht und Schrecken deren breite Busen zu befahren und die Meerkönige, Nereiden und Nymphen und friedliche Fische zu beunruhigen und durch euren Hochmut zu zwingen sich in ihr feuchtes Element zurückzuziehen. Aber das, was ich dir, ungerechter Kaiser, zu sagen habe, ist, daß du als Lohn den Schaden, den du mir gemacht hast, nicht lange genießen wirst. Und als er geendet hatte, tauchte der König Dardano unter die salzigen Meereswellen, ohne eine Antwort abzuwarten, kehrte in seinen Palast zurück und ließ den Kaiser Julian auf dem vergoldeten Hinterteil seines Schiffes in Begleitung seiner Frau, der neuen Kaiserin und einiger Fürsten, die sich mit ihm eingeschifft hatten, und die über das, was sie gesehen hatten sehr traurig und betrübt waren, besonders aber darüber, daß der alte König Dardano, den sie schon tot gehalten hatten, in dem Salzmeere aufgetaucht war und gerechterweise Klage geführt und ihnen die schreckliche Weissagung verkündet hatte, daß ihr Kaiser Julian nur noch wenige Zeit in dem Reiche regieren würde. Dies war auch keine falsche Prophezeiung; denn kaum war er in der Stadt Delcia, wo er das königliche Szepter führte, angekommen, als die fleißige Parze mit ihrer scharfen Schere den kurzen Faden seines Lebens abschnitt, so daß die unglückliche Kaiserin sich dies so zu Herzen nahm, daß auch sie in kurzer Zeit den Cocytus überschritt auf der Suche ihres kaum zur Genüge gekannten Gatten. Auf diese Weise blieb das Kaiserreich Griechenland in großer Pein und Traurigkeit über solch unglücklichem Ende der beiden, und alle Großen des Landes hielten Beratung und sprachen von der gerechten Strafe und Züchtigung, die Gott ihnen gegeben hatte und gab, dafür daß sie den jüngeren Sohn, Julian, als Kaiser anerkannt hatten, welcher Titel dem Rechte nach dem älteren, Valentinian, zugekommen wäre, und auch dafür, daß sie dem ungerechten Kriege gegen den alten König Dardano zugestimmt und ihn seines Reiches beraubt hatten, indem sie ihn mit unglaublicher Grausamkeit daraus vertrieben. Sie beschlossen nun einstimmig, nach den verschiedensten Teilen der Erde Gesandte auszuschicken, um den Fürsten Valentiniano zu suchen, um ihm Szepter und Krone anzubieten, die so gerechterweise ihm gehörten. Aber da der König Dardano keine Boten nötig hatte, da er von dem Tod des Kaisers Juliano und der Kaiserin, seiner Frau, wußte, beschloß er, aus jenen Zauberschlössern herauszugehen, samt seinem geliebten Schwiegersohn und seiner Tochter Serafina, um nach der Stadt Delcia mit ihnen zu gehen, um seinen Schwiegersohn dort als Kaiser empfangen zu lassen, und indem sie sich mit neuer Lust ans Werk machten,

vernichteten sie den Zauberpalast, nahmen den größten Teil des Reichtums in ein Schiff mit, das in den letzten Tagen untergegangen war, schifften sich ein und erreichten bei günstigem Wind Hafen und Stadt von Delcia, wo sie mit großer Freude von dem ganzen Volke Griechenlands empfangen wurden, das erstaunt war, den alten König Dardano mit so viel Reichtum und Majestät zu sehen, und sich beeilte, ihm die Schlüssel zu seinem geraubten Reiche zu geben. Aber doppelt war ihre Freude, als sie vernahmen, daß der Fürst Valentiniano mit der Infantin Serafina verheiratet sei, und so gaben sie mit großer Freude und reichen Festen Valentiniano Szepter und Krone des Reichs. Dieser regierte als menschenfreundlicher und gütiger Fürst 32 Jahre, also zweimal so lange, als sein Vater als Tyrann geherrscht hatte. Der alte König Dardano aber verzichtete sofort auf sein Reich zu gunsten seines Schwiegersohnes Valentiniano; und um seinen feierlich geleisteten Eid, nie mehr auf trockenem Lande zu wohnen, zu erfüllen, wollte er auch nicht aus dem Schiffe steigen, sondern ließ sich aus Holz über fünf Schiffen einen bequemen Palast in dem Hafen bauen, der mit dem königlichen Palast seines Schwiegersohns in Verbindung stand, von wo aus seine Person bedient wurde. So lebte er zwei Jahre und hinterließ den Ruf, ein gerechter, friedliebender und wahrhafter Fürst gewesen zu sein.

Was wir aus einem Vergleich dieser Novelle mit Shakespeares «Sturm» und dem beiden ähnlichen Stoff in Ayrers Comedia von der schönen Sidea mit ziemlicher Gewißheit lernen können, ist, daß alle drei Werke — sei es direkt, oder indirekt — auf eine Urquelle zurückzuführen sind, daß mithin weder Eslava noch Ayrer Quelle für Shakespeare gewesen ist. Shakespeare hat Einzelheiten sowohl mit Eslava wie mit Ayrer gemeinsam, die nur in einem dieser beiden vorkommen; aber auch zwischen Eslava und Ayrer gibt es eine Parallele, die sich nicht bei Shakespeare wiederfindet. Wir können daher aus dem allen drei Werken Gemeinsamen in gewissem Grade auf den Inhalt der Urquelle schließen.

Durchweg verschieden ist eigentlich nur die Feindschaft der betreffenden Personen gegen den fürstlichen Zauberer dargestellt: bei Ayrer bekriegt er einen andern Fürsten aus Selbstvermessenheit; Shakespeare läßt ihn seiner übergroßen Liebe zu den Büchern und zu seiner magischen Wissenschaft und der Überlistung seines eigenen Bruders zum Opfer fallen; in der spanischen Quelle wird der friedfertige Zauberer von dem eroberungslustigen griechischen Kaiser ohne Ursache mit Krieg überzogen. Nur bei Shakespeare setzt sich der Gegner noch mit einem fremden Fürsten in Verbindung, um seinen bösen Plan gegen den Zauberfürsten auszuführen, Auch die Heimat des Zauberers und seiner Feinde ist dementsprechend anders. Vereinzelt steht bei Eslava auch die Tatsache da, daß der Feind des Zauberers ein zweites Unrecht begeht an seinem eigenen ältern Sohn, den er zu gunsten des jüngern der Thronfolge beraubt.

Aber es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß in der Urquelle der Zauberer wie bei Shakespeare und Eslava nach seiner Vertreibung auf dem Meere seine erste Zuflucht findet, sei sie zwangsweise aufgedrängt wie bei Shakespeare, oder freiwillig gesucht wie Eslava es darstellt; auch ob auf einer Insel des Meeres (Shakespeare) oder unter dem Meere (Eslava) läßt sich nicht erschließen. Aber Ayrer, dessen Zauberer in Wälder sich zurückzieht, hat hier wohl selbstständig geändert. Mit Shakespeare stimmt Eslava auch in dem Punkt überein, daß der Zauberer seinen Vergeltungsplan ins Werk setzt, um seiner Tochter einen Gatten zuzuführen, während Ayrers Ludolffus — der Zauberer — sich nur von dem Wunsche leiten läßt, durch die Gefangennahme des Sohnes seines Gegners wieder in den Besitz seines Landes zu kommen. Nach dem erwähnten ergibt sich nun auch, daß die von dem Zauberer in Szene gesetzte Sühne bei Shakespeare und Eslava allein größere Ähnlichkeit aufweisen muß: während Ayrers Ludolffus sich auf der Jagd des feindlichen Königssohnes bemächtigt, rufen Shakespeares Prospero und Eslavas Dardano einen großen Sturm auf dem Meere hervor, zur Zeit, als sich die feindlichen Personen darauf befinden. Bei beiden Verfassern ist sogar der Umstand übereinstimmend, daß die Passagiere der Schiffe auf der Rückkehr von einer Hochzeit begriffen sind, ferner, daß nur ein Teil der beiden Schiffsflotten von dem Sturm ergriffen wird; nämlich der, mit dessen Insassen der Zauberer die größte Veranlassung hat in Berührung zu kommen. Dabei sind aber mannigfache Unterschiede nicht zu übersehen; darunter der wichtigste, daß bei Eslava sich der Sohn, der zum Bräutigam der Tochter des Zauberers bestimmt ist, sich nicht unter den Schiffbrüchigen befindet, sondern dieser von dem als Schiffer verkleideten Dardano bereits vorher in die Tiefen des Meeres gebracht worden ist. Auch selbst der Feind des Zauberers findet sich nicht darunter, er ist vielmehr schon tot. Vielmehr ist die Hauptperson des von dem Sturm erfaßten Schiffes der jüngere Sohn des Feindes, gegen den sich nun die Anklage des Zauberers richtet, der aber deswegen von dem Zauberer beschützt wird. Eslavas Zauberer beschränkt sich auch nur auf eine scharfe Predigt, die das Gewissen des jungen Kaisers aufrütteln soll; bei Shakespeare müssen die Beteiligten eine ernste Läuterung durchmachen, indem man ihnen auf der einsamen Insel Zeit gewährt, selbst Betrachtungen über ihre Vergangenheit und ihr Schicksal anzustellen, auch Proben abzulegen, inwiefern ihr Charakter sich gebessert hat, oder der alte geblieben

ist. Bei der Schilderung der zwischen der Tochter des Zauberers und dem Sohne des Feindes entstehenden Liebe geht Eslava rasch vorüber, um so merkwürdiger ist die Übereinstimmung zwischen Shakespeare und Ayrer: Prospero sowohl wie Ludolffus behandeln den Fürstensohn als Sklaven — Prospero zum Zwecke der Charakterprüfung, Ludolffus aus Rachsucht; beide beschäftigen ihn sogar in derselben Weise — mit dem Spalten von Holz. Aus allen kleinen Abweichungen heraus ergibt sich von selbst, daß die Versöhnung zwischen den beteiligten Personen in den drei Darstellungen am meisten auseinander gehen. Immerhin sehen wir, daß sich Ayrer, dessen Zauberer die Liebe zwischen seiner Tochter und dem fremden Fürstensohn weder gewünscht, noch begünstigt hat, sich in dem Punkte wieder den beiden andern Autoren nähert, als auch bei ihm diese Liebe der Anlaß zur Versöhnung wird. Aber im einzelnen führt seine Darstellung von den beiden andern weit ab: die Tochter Sidea seines Ludolffus verliebt sich in den Fürstensohn Engelbrecht, beide fliehen, und als nach einer Trennung Franciscus nicht zurückkehrt, begibt sich Sidea an den Fürstenhof und erinnert den Geliebten durch einen Ring an sein Eheversprechen, das dieser dann einlöst. Auch Sideas Vater gelangt auf der Suche nach seinem Kinde dorthin und nach der entsprechenden Aufklärung findet die Versöhnung der beiden Parteien statt. — Von einer Versöhnung kann man bei Eslava nicht sprechen, da ja der eigentliche Feind des Zauberers schon vor dem Sturme gestorben ist, dessen Erbe auch vor einer Versöhnung stirbt, und da der andere Sohn durch das ihm von seinem Vater angetane Unrecht auf die Seite des Zauberers gestellt ist. So wird der äußere Abschluß herbeigeführt dadurch, daß nach dem Tode des letzten Throninhabers die Untertanen sich nach dem nächstberechtigten umsehen und schließlich der ältere Sohn zu seinem Rechte kommt, nachdem die Zauberkunst Dardanos ihr Teil dazu beigetragen hat, daß dessen Schwiegersohn zurzeit erscheint, um die Krone in Empfang zu nehmen. Aber in einem Sinne ist bei Eslava mehr noch als bei den andern Darstellungen von einer Sühne zu sprechen: denn der Zauberer Dardano hatte am Anfange gar nichts anderes gewollt, als die Verheiratung seiner Tochter Serafina mit einem Sohne des Kaisers und wollte unter dieser Bedingung sein Land mit dem des Kaisers vereinigen. Der Kaiser hatte sich dem widersetzt und es vorgezogen, den Fürsten gewaltsam aus seinem Reiche zu vertreiben. Indem er aber seiner gewalttätigen Charakteranlage treu blieb und auch gegen

seinen eigenen, ältesten Sohn wütete, leistete er unbewußt dem von dem Zauberfürsten Dardano verfolgten Plane Vorschub und begünstigte, als letzte Folge, wenn er sie auch nicht mehr erlebte, das was Dardano in seiner weisen Mäßigung angestrebt hatte, die Vereinigung der beiden Reiche in der Hand der Sprößlinge. Shakespeare wählte für den Bräutigam der Tochter des Zauberfürsten, nicht den Sohn des in erster Linie an dem Verrat beteiligten Bruders aus (wahrscheinlich hinderte ihn der verwandtschaftliche Grad der jungen Personen), sondern den Sohn eines durch den Bruder in den Verrat hereingezogenen andern Fürsten. Aber dieser Sohn ist so unbeteiligt an dem gegen den Zauberer ins Werk gesetzten Unrecht, wie der Bräutigam der Serafina bei Eslava, da er noch zu jung war, als Prospero vertrieben wurde. Die Versöhnung mit den andern Personen wird bei Shakespeare herbeigeführt vor allem auf Grund der Erkenntnis des Zauberers, daß sie durch das Ungemach, in das seine Zauberkraft sie versetzt hat, zur inneren Einkehr gelangt sind. Überall aber ist die Verheiratung der Kinder das äußere Band der Bekräftigung dieser Versöhnung.

Nur in ganz allgemeiner Weise ist im vorhergehenden von der Zauberkunst des Zauberfürsten die Rede gewesen. Aus der Übersetzung von Eslavas Novelle geht hervor, daß sich Eslava im ganzen der Vorstellungen bedient, die ihm die antike Mythologie nahelegte, wie Nymphen, Nereiden u. dgl. m. Auch Shakespeares Prospero hat sich diese Geschöpfe der griechischen Phantasie dienstbar gemacht (Akt IV, Sz. 2) und gerade die Erscheinung der Gottheiten zu Mirandas Hochzeitsfeier erinnert in dieser allgemeinen Weise an die Schilderung derjenigen Serafinas bei Eslava. Vor allem aber erinnert die Geisterwelt, die ihm dient, an die Vorstellungen des christlichen Mittelalters und der Volksbücher der Renaissance. In dieser Hinsicht steht ihm der Zauberer Ludolffus Ayrers näher als Eslava. Auch bei Ayrer hat der Zauberer vornehmlich einen bestimmten Geist, Runcifall, der allerdings stets Teufel genannt wird, wie Prospero seinen Ariel. Während aber Ludolffus auf diese Weise als mit dem Teufel im Bunde hingestellt wird, ist Prospero der edle Charakter, durch den selbst die Geister geläutert werden und dem sie selbst in Dankbarkeit dienen. Der Zauberer Prospero bannt ganz genau so die Menschen, deren Macht er brechen will wie Ludolffus, daß sie sich nicht von der Stelle rühren können: so Prospero den Ferdinand, Ludolffus den Engelbrecht, beide, als sie den Fürstensohn zum ersten Male in ihre Gewalt bekommen. Auch von dem

Anherrschen der Geister durch den Zauberer haben wir bei Ayrer Proben wie bei Shakespeare. Dagegen steht bei Ayrer vereinzelt da, daß sich der Zauberer auch gewöhnliche Menschen (von Caliban, dem Hexensohn können wir dabei absehen) einen Müller, Jahn, Molitor, untertan macht; ferner findet sich auch nur bei Ayrer der Umstand, daß sich die Tochter des Zauberers der Kunst ihres Vaters bedient.

Als besondere Abweichung zwischen Eslava und Shakespeare ergibt sich noch, daß Dardano seine Wohnung unter dem Meere, Prospero auf einem abgeschiedenen Eiland nimmt; daß ersterer in einen wunderbaren Palast ohne gleichen einzieht, letzterer eine arme Wohnung hat, «a cell» gewöhnlich genannt.

Ohne besonderes Gewicht darauf zu legen, sei es gestattet, noch eine Übereinstimmung zwischen den verschiedenen Darstellungen zu erwähnen, die vielleicht zufälliger Natur sind, vielleicht aber auch der Urquelle angehört haben mögen. Dazu mag gehören das Gespräch, durch das bei Eslava der Vater der Tochter seine Absichten kundgibt in dem Augenblick, als er vertrieben worden ist. Daran erinnert stark das Gespräch, das Prospero mit Miranda führt, indem er natürlich retrospektiv erzählt, was er vor Jahren getan hat; denn bei Shakespeare hat Miranda keine Erinnerung an diese Zeit, als sie erst drei Jahre alt war; dagegen ist Eslavas Serafina ein großes Mädchen, die in zwei Jahren schon heiraten wird. Dieses Alter, das die Tochter des Zauberers bei Eslava in dem Augenblick ihrer Vertreibung hat, paßt etwa zu dem der Sidea bei Ayrer. Sogar eine wörtliche Übereinstimmung bei Eslava und Ayrer könnte sich durch die Annahme erklären lassen, daß sie schon in der Urquelle vorhanden war. Die Worte bei Eslava:

> Du kannst mir glauben, daß ich nur deinetwegen, meine Tochter, die größte Pein fühle, weil du dich in so kurzer Zeit so arm und gedemütigt befindest, nicht mehr begünstigt von den vielen Fürsten und Rittern, die dir zu dienen und den Hof zu machen pflegten. Noch vor acht Tagen warst du eine Prinzessin und Tochter eines mächtigen Königs, und heute kannst du dich Tochter des elendsten und demütigsten Mannes der Welt nennen.

die dem Vater in den Mund gelegt sind, erinnern sehr stark an das, was Sidea bei Ayrer sagt, als sie mit dem Vater in die Verbannung zieht:

> Vor lebt ich in Fürstlichem Stand;
> Jetzt hab ich weder Leut noch Land.

Vor nennt man mich Fürstlichs Fräulein;
Jetzund muß ich eine Bettlerin sein.
Vor hatt ichs als vol auff vngemessen;
Jetzt wers noht, daß ich graß thet essen.
Vor hett ich viel, die vmb mich worben;
Jetzt muß es sein einsam gestorben
Und weiß nicht, wie es nimbt ein end.[1])

[1]) Ayrers Dramen. Hsg. v. Adelbert von Keller, vierter Band. Stutt
liter. Verein LXXIX, S. 2183/84.



V

Puschkin und Shakespeare.[1]

Von

Michael Pokrowskij.

Weltbekannt sind die treffenden Worte im «Wilhelm Meister», die Goethe dem Einfluß Shakespeares auf die deutsche Kunst und die deutsche Gesellschaft der letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts widmet. Es ist zu beachten, daß sich Wilhelm Meister tiefes Verständnis für Shakespeare gerade während einer Krise in seinem Leben erschließt, als ein Chaos in seiner Seele tobt, die von grausamster Enttäuschung, Verzweiflung aus unglücklicher Liebe erschüttert ist. Diesen glühenden Verehrer des französischen Dramas ettet Shakespeares Kunst aus völliger Hoffnungslosigkeit, und stärkt ı ihm das Gefühl für die reale Wirklichkeit. Mehr noch: sie rweckt in ihm den Drang, sich für die Aufklärung seiner Volksenossen zu betätigen, wobei er eben in Shakespeare die Hauptuelle für eine solche Aufklärung sieht. Jedenfalls müssen wir in er berühmten Analyse des Hamlet im «Wilhelm Meister» in ihrer ırt eine neue, Shakespearische ars poetica, eine Shakespearische heorie des Dramas, vielleicht der Kunst überhaupt sehen, — und ı den Augen Goethes und seiner Zeitgenossen ist Shakespeare der ;rneuerer oder in gewissem Sinne der Schöpfer der neuen deutschen ;ationalliteratur.

Auch der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts ist Shakepeare ein Lehrer und Pfadfinder geworden, soweit es sich um

[1] Die deutsche Übersetzung dieses Aufsatzes rührt von Dr. E. Boehme in ;erlin her, der auch zum ersten Mal die hier mitgeteilten Stücke aus Puškins ;riefen und kritischen Abhandlungen aus dem Russischen übertragen hat. Die itate aus Puškins Dramen sind nach den Übersetzungen von F. Fiedler in t. Petersburg, mit dessen gütiger Erlaubnis, gegeben (Boris Godunow. Reclams ;niv.-Bibl. 2212. — Dramen. Meyers Volksbücher 920).

Realismus, Wahrheit und Natürlichkeit des Ausdrucks handelt, um Tiefe der psychologischen Analyse, um Weite des sozialen und ethnographischen Horizontes usw. Jedoch ein nachhaltiger Shakespearekult wurde in die russische Nationalkunst erst von ihrem Gründer und größten Dichter überhaupt, von Alexander Sergéjevič Púškin[1]) (1799—1837) eingeführt.

Spuren einer Bekanntschaft mit Shakespeare trifft man in der russischen Literatur allerdings auch vor Puškin. So schrieb um die Mitte des 18. Jahrhunderts ein Pseudoklassizist, der Dramatiker Sumarókov eine Nachahmung des «Hamlet», in der er, auf französische Manier, Hamlet und Ophelia am Leben bleiben läßt, und sie durch das Band der Ehe vereint (man vergleiche die Erwägungen von Wilhelm Meisters Genossen).

Von Katharina II. rührt u. a. eine Nachahmung der «Lustigen Weiber von Windsor» her.

In den «Briefen eines russischen Reisenden» (1790) von Karamzín (später als Historiker berühmt), finden sich schon recht gesunde Anschauungen über Shakespeare, die der Verfasser sich in Deutschland, oder zum mindesten aus der deutschen kritischen Literatur angeeignet haben mag. Er gibt Shakespeare vor den französischen Tragikern den Vorzug.

Schließlich sind einige Dramen Shakespeares, bzw. Teile daraus, auch schon vor Puškin ins Russische übertragen worden, meist jedoch in ungebundener Rede.

Aus verschiedenen Gründen hatten aber all diese Versuche keinerlei entscheidenden Einfluß auf die russische Literatur, und konnten ihn auch nicht haben. Die gründliche Beschäftigung mit Shakespeare hebt in Rußland erst mit dem Jahre 1824 an, als Puškin im Alter von 25 Jahren stand.

In einer schweren Periode seines Lebens ging Puškin an das Studium Shakespeares, — zur Zeit, da er als politischer Verbannter erst in Odessa, dann im Dorfe Michájlovskoje (Gouv. Pskov) lebte. Der junge Dichter war damals bereits ein innerlich gereifter Mann, der viel und teilweise Schweres im Leben erfahren hatte. Während der Verbannung lernte er den Kaukasus, die Halbinsel Krym und Bessarabien kennen, erweiterte seine Menschenkenntnis und machte

[1]) In der Umschreibung der russischen Namen bezeichnet š den sch-, č den tsch-Laut; c ist zu sprechen wie tz; ž klingt wie franz. j (jour), z wie franz. z, dtsch. s; s wie franz. s, dtsch. ss; e hat einen leichten j-Vorschlag (poln. ie). Der Vokal der Tonsilbe wird durch ′ bezeichnet.

namentlich die Bekanntschaft der südlichen Völkerschaften, ihrer Eigenarten und Lebensgewohnheiten. Einen großen Eindruck übte auf ihn die Natur des Südens aus, die er zuerst in prächtigen und kraftvollen Versen besang. Zu jener Zeit hatte sich der Dichter schon mit Schöpfungen aus verschiedenen poetischen Stil- und Stoffgebieten glanzvoll hervorgetan.

Dem Studium Shakespeares ging bei Puškin eine sich etwa drei Jahre hinziehende Begeisterung für Byron voraus, die zusammen mit anderen, teils schon erwähnten Bedingungen in ihm die Reaktion gegen den französischen Geschmack förderte, obwohl ihm dieser anerzogen war. Es ist überhaupt zu beachten, daß der französische Einfluß in der russischen Literatur dieser Periode eine gewisse Gegenströmung zu finden begann in dem erwachenden Interesse an deutschem und auch englischem Schrifttum. Man könnte da z. B. an Žukóvskij erinnern, den unvergleichlichen Übersetzer vieler deutscher und englischer Dichtungen, namentlich elegischen und romantischen Charakters.

Puškin war von Natur Realist, und schon in seinen vor 1824 entstandenen Werken, trotz ihres französischen und später Byronischen Kolorits, drängt sich mächtig die Neigung hervor zu lebenswahrer, nicht schablonenhafter Natur- und Menschenschilderung. Daneben entwickelt sich in ihm immer mehr und mehr ein fruchtbares Streben nach einer wahrhaft lebendigen, nicht konventionellen Ausdrucksform auf Grundlage der alltäglichen, teilweise auch der volkstümlichen Sprache.

Schon in den Jahren 1822 - 23 gibt er in Briefen an seine Freunde der Freude darüber Ausdruck, daß das englische Schrifttum anfinge, auf das russische einzuwirken, und er glaubt, daß dieser Einfluß fruchtbringender sein wird, als der der französischen Poesie, die «zaghaft und geziert» sei. Er fordert gleichzeitig nicht nur «Bestimmtheit» der Sprache in Dichtwerken, sondern auch Aufrichtigkeit und Einfachheit: «Ich möchte der russischen Sprache etwas biblische Offenherzigkeit lassen. Ich sehe ungern in unserem urwüchsigen Idiom die Spuren europäischer Geziertheit und französischer Spitzfindigkeit.»

Wie schon gesagt, hatten Byrons Einflüsse Puškins Hochschätzung des französischen Dramas wankend gemacht. In einem vertraulichen Briefe an seinen Bruder aus dem Anfange des Jahres 1824 findet sich ein scharfes Urteil über Racines «Phèdre»: «Anlage und Charakter von Phèdre sind der Gipfel der Dummheit und

Nichtigkeit in der Erfindung; Thesée ist nichts anderes als der erste beste Molièrische Hahnrei; Hippolyte, le superbe, le fier Hippolyte, et même un peu farouche, Hippolyte, der rauhe skythische B[astard], ist weiter nichts als ein wohlerzogener Junge, höflich und ehrerbietig.» — «D'un mensonge si noir usw.»: lies diese ganze Tirade, und Du wirst Dich überzeugen, daß Racine keine Ahnung hatte, wie man einen tragischen Charakter zeichnet: vergleiche nur die Rede des jungen Liebhabers von Byrons Parisina, und Du wirst sehen, um wie verschiedene Geister es sich handelt.»

Zur Zeit seiner Beschäftigung mit Shakespeare steht Puškin vor uns als Dichter und Denker, der ernsthaft arbeiten will, voll aufrichtigen Strebens nach Selbstvervollkommnung; der, sich selbst ein strenger Richter, bereitwillig gerechten, wenn auch harten Urteilen der Freunde über seine Werke Gehör leiht.

In einer Notiz «Über Begeisterung und Entzücken» (1824) setzt er auseinander, wie ohne «ausharrende Arbeit» nichts «wahrhaft Großes» zustande kommen könne. Früher noch (1821), im Alter von 22 Jahren sandte er seinem Freunde Čaadájev aus der Verbannung eine Epistel in Versen, in der er u. a. berichtet, wie in der Einsamkeit sein «eigenwilliger Genius» stille Arbeit und nachdenkliche Betrachtung schätzen gelernt habe, wie sich sein Geist an Ordnung gewöhne, wie er ernstlich gewillt sei, die in stürmischer Jugend vergeudeten Jahre wieder einzubringen, um hinter der allerwege fortschreitenden Aufklärung nicht zurückzubleiben.

Dasselbe Jahr brachte sein Gedicht in Byronischem Stil «Der Gefangene im Kaukasus». Einige feine Bemerkungen seines Freundes Gorčakóv über diese poetische Erzählung machten Puškin stutzig, und in seiner Antwort (Ende 1821) ist auch schon ein gewisses Mißvergnügen mit seinem Abgotte Byron bemerkbar: es klingt da ein Gedanke an, den Goethe einmal im Gespräch mit Eckermann (5. Juli 1827) ausgesprochen hat, daß es nämlich in der Poesie leichter sei, eine neue Frauengestalt zu schaffen, als einen neuen Typus, bez. namentlich einen neuen Charakter eines Mannes: «Deine Bemerkungen sind höchst gerecht, und nur zu nachsichtig. Warum hat sich mein Gefangener nicht gleich nach seiner Tscherkessin ertränkt? Als Mensch hat er da höchst vernünftig gehandelt, aber vom Helden eines Gedichtes verlangt man nicht Vernünftigkeit. Der Charakter des Gefangenen ist mißlungen. Das beweist, daß ich mich nicht zum Helden eines romantischen Gedichtes eigne. Ich wollte in ihm jene Gleichgültigkeit gegen das Leben und seine

Freuden verkörpern, jenes vorzeitige Altern der Seele, — Züge, die für die Jugend des 19. Jahrhunderts kennzeichnend geworden sind. Es wäre natürlich richtiger gewesen, das Gedicht «Die Tscherkessin» zu nennen: — ich habe aber nicht daran gedacht. Die Tscherkessen, ihre Gebräuche und Sitten bilden den größeren und besseren Teil meiner Erzählung, aber all das hat gar keinen Zusammenhang und ist so recht ein hors d'oeuvre. Überhaupt bin ich mit meinem Gedicht recht unzufrieden und stelle es erheblich tiefer als Ruslán — obwohl der Versbau in ihm reifer ist.»[1])

Sein Shakespearestudium wurde für Puškin, wie auch für Goethe, nicht nur die Veranlassung für eine ganze Reihe von dramatischen und psychologischen Arbeiten im Stile Shakespeares, sondern auch eine der wichtigsten Etappen auf dem Wege zur Selbstvervollkommnung und der Ausgangspunkt für einen völligen Umschwung seiner Anschauungen vom Wesen der Kunst. Schon bei dem ersten, wirklich grandiosen Versuch, einer dramatischen Chronik «Borís Godunóv» (1825), empfand der Dichter ein natürliches Bedürfnis, das Fazit seiner aus Shakespeare gewonnenen Einsichten zu ziehen, eine Theorie des Dramas nach Shakespeare zu geben. Er lernt jetzt gewissermaßen mit Shakespeares Augen sehen und betrachtet so

[1]) Vergl. das spätere (1830—31) strenge Urteil des nunmehr völlig von dem Geiste Shakespeares durchdrungenen Dichters über den «Gefangenen» und den «Springbrunnen zu Bachčisaráj» (1822): Der «Springbrunnen zu Bachčisaráj» ist schwächer als der «Gefangene»; beide lassen meine Beschäftigung mit Byron erkennen, der mich in Entzücken versetzte. Der Auftritt zwischen Zaréma und Maria hat dramatischen Wert. Wie scheint, ist er nicht kritisiert worden. Al. Rajévskij lachte über die folgenden Verse:

Wenn in des Kampfes dunklem Walten
Sein Säbel durch die Lüfte saust,
Sieht oft man die erhob'ne Faust
Noch vor dem Streiche — schnell erkalten
  Er blickt verwirrt umher im Kreis
  — Erbleicht . . .

«Überhaupt verstehen junge Schriftsteller selten die physischen Äußerungen der Leidenschaften wiederzugeben. Ihre Helden pflegen zu beben, wild zu lachen, mit den Zähnen zu knirschen u. ä. All das ist lächerlich, wie ein Melodrama.» Früher noch schrieb er an Bestúžev (30. Nov. 1825): «Meine Gedichte werden bald erscheinen. Ich bin ihrer überdrüssig. Ruslan ist ein Milchbart, der Gefangene ein Grünschnabel, und im Vergleich mit der Poesie der Kaukasusnatur ist mein Gedicht nüchterne Prosa.»

Byron, den französischen Klassizismus, die Literatur seiner Zeit, ja auch Tatsachen der gleichzeitigen russischen Wirklichkeit.[1])

Das kritische Material, das in Puškins Notizen, Aufsätzen und Briefen niedergelegt ist, hat sein Interesse für den Historiker der englischen und teilweise auch der deutschen Literatur. Puškins Äußerungen über Shakespeare und Byron sind oft ungemein treffend; die Eigenheiten des Shakespearischen Schaffens eignete er sich verständnisvoll und zwanglos an.

Verehrer Goethes, und namentlich Kenner der «Gespräche mit Eckermann» werden eine deutlich ausgeprägte künstlerische Verwandtschaft zwischen dem deutschen und dem russischen Dichter finden.

Ferner setzt uns dies Material in Stand, mit größerer Bestimmtheit und Folgerichtigkeit uns in Puškins Hauptwerken zurechtzufinden, die unter Shakespeares mehr oder weniger unmittelbarem Einfluß entstanden sind. —

Es war schon gesagt, daß Byron eine Zeit lang Puškins Maßstab für die Wertung des französischen Dramas war. Aber kaum war der letztere in den Bannkreis von Shakespeares Kunst getreten, als er sich auch von Byron frei machte.

Noch im März 1824 schrieb er an einen nicht näher bekannten Freund: «Ich lese die Bibel, und der heilige Geist spricht mir zuweilen zu Herzen; doch ziehe ich Goethe und Shakespeare vor».

Im letzten Gedicht aus der Periode seiner Nachfolge Byrons «Die Zigeuner» (1824) finden wir schon, wie das A. Brückner (Geschichte der russ. Literatur, S. 178) richtig bemerkt hat, geradezu scharfe Verurteilung seines Byronischen Helden, des weltflüchtigen Aléko.

Im Juni dieses Jahres fällt Puškin (in einem Briefe an Fürst Vjázemskij) nach Byrons Tode ein gerechtes, aber ziemlich zurückhaltendes Urteil über ihn: «Du trauerst um Byron, ich aber freue mich über seinen Tod, wie über einen großen Gegenstand für die Poesie. Byrons Genius verblaßte mit seiner Jugend. In den Tragödien, auch Cain eingerechnet, ist er schon nicht mehr der feurige Dämon,

[1]) An Baron A. A. Delwig (Jan. 1826): «Ungeduldig erwarte ich die Entscheidung über das Schicksal der Unglücklichen und die Publikation der Verschwörung. Ich hoffe bestimmt auf die Großmut unseres jungen Caren. Wir wollen nicht abergläubisch und nicht einseitig sein, wie französische Tragiker, sondern mit Shakespeares Blick die Tragödie beobachten». (Bezieht sich auf die Verschwörung der sog. Dekabristen vom Dezember 1825.)

der Schöpfer des «Giaur» und «Childe Harold». Die beiden ersten Gesänge von «Childe Harold» stehen höher als die folgenden. Seine Poesie änderte sich sichtlich. Er war ganz verkehrt organisiert. In ihm war nichts Allmähliches; er war plötzlich ein gereifter Mann, — er sang und verstummte, und jene ersten Klänge seiner Laute waren schon unwiederbringlich verklungen. Nach dem vierten Canto von «Childe Harold» hörten wir Byron nicht mehr, — es schrieb da irgend ein anderer Dichter mit einem großen, doch nur menschlichen Talent». (Vgl. Eckermanns Gespräche, 11. März 1828.)

Man beachte noch die recht charakteristische, wenn auch herbe Äußerung (gleichfalls in einem Briefe an Fürst Vjazemskij, vom September 1825): «Weshalb bedauerst Du den Verlust von Byrons Aufzeichnungen? In Teufels Namen, Gott sei Dank, daß sie verloren sind. Seine Beichte hat er in seinen Versen abgelegt, von poetischer Ekstase hingerissen. In kaltblütiger Prosa hätte er gelogen und allerhand Winkelzüge gemacht: einmal um mit seiner Aufrichtigkeit zu prahlen, und dann um seine Feinde anzuschwärzen. Man würde ihn ertappen, wie man Rousseau ertappt hat: und Bosheit und Verleumdung müßten wieder triumphieren. Laß dem Haufen seine Neugier, und halte Du es mit dem Genie. Moores Tat ist mehr wert als sein «Lalla Rookh» (in poetischer Hinsicht). Wir kennen Byron zur Genüge. Wir haben ihn auf der Höhe des Ruhmes gesehen, wir haben seine große Seele in Qualen gesehen, wir haben ihn auf der Totenbahre gesehen, im wiedererstehenden Griechenland. Wozu mußt Du ihn nun durchaus noch auf ... [dem Abtritt] sehen? Der Haufe liest gern Beichten, persönliche Aufzeichnungen, weil er sich in seiner Erbärmlichkeit der Erniedrigung des Erhabenen, der Schwächen des Mächtigen freut. Er gerät jedesmal in Entzücken, wenn irgend eine Abscheulichkeit aufgedeckt wird. 'Er ist klein, wie wir, er ist abscheulich wie wir!' Gelogen, ihr Schufte: er ist klein, und ist auch abscheulich, — aber nicht so wie ihr, nein, ganz anders! Memoiren zu schreiben, ist verlockend und hat sein Angenehmes. Niemanden liebt man so, niemanden kennt man so gut, wie sich selbst. Der Gegenstand ist unerschöpflich. Aber schwierig! Nicht zu lügen, das bringt man fertig; aufrichtig zu sein — ist physisch unmöglich. Die Feder macht plötzlich Halt, — gleichsam im vollen Lauf vor einem Abgrund zurückprallend, — vor Dingen, die der Fernerstehende gleichgültig lesen würde. Das Urteil der Leute zu verachten, ist nicht schwer, aber das eigene zu ignorieren ist ausgeschlossen.»

Der Selbstbiographie Byrons zieht er Fouchés Aufzeichnungen über Napoleon vor (Brief an L. S. Puškin, vom Februar 1825), in denen er objektive Angaben zu finden hofft.

Weitere Äußerungen über Byron betonen noch entschiedener dessen künstlerische Mängel im Vergleich mit Shakespeare. So wäre namentlich der wichtige Brief an N. N. Rajévskij (etwa August 1825) anzuführen:

«. . . je suis très isolé: la seule voisine que j'allais voir est partie pour Riga et je n'ai à la lettre d'autre compagnie que ma vieille bonne et ma tragédie; celle-ci avance et j'en suis content. En l'écrivant j'ai réfléchi sur la tragédie en général. C'est peut-être le genre le plus méconnu. Les classiques et les romantiques ont tous basé leurs loix sur la vraisemblance, et c'est justement elle qu'exclut la nature du drame . . . . La vraisemblance des situations et la vérité du dialogue — voilà la véritable règle de la tragédie. Je n'ai pas lu Calderon ni Vega, mais quel homme que ce Shakespeare! Je n'en reviens pas. Comme Byron le tragique est mesquin devant lui! Ce Byron qui n'a jamais conçu qu'un seul caractère (les femmes n'ont pas de caractère, elles ont des passions dans leur jeunesse, et voilà pourquoi il est si facile de les peindre), ce Byron donc a partagé entre ses personnages tel et tel trait de son caractère: son orgueil à l'un, sa haine à l'autre, sa melancolie au troisième etc. et c'est ainsi que d'un caractère plein, sombre et énergique il a fait plusieurs caractères insignifiants — ce n'est pas là de la tragédie.»

«On a encore une manie: quand on a conçu un caractère, tout ce qu'on lui fait dire, même les choses les plus étranges, en porte essentiellement l'empreinte (comme les pédants et les marins des vieux romans de Fielding). Un conspirateur dit 'donnez-moi à boire' en conspirateur, et ce n'est que ridicule. Voyez le Haineux de Byron (ha pagato), cette monotonie, cette affectation de laconisme, de rage continuelle, est-ce la nature? De là cette gène et cette timidité de dialogue. Lisez Shakespeare: il ne craint jamais de compromettre son personnage, il le fait parler avec tout l'abandon de la vie car il est sûr en temps et lieu de lui faire trouver le langage de son caractère.»

Sein eigenes Gedicht «Poltáva», an dessen Stoff ihn «die kraftvollen Charaktere und der Schatten tiefer Tragik, die über all den Schrecken [ihres Aufeinanderprallens] liegt» angezogen hatte, stellt er Byrons «Mazeppa» gegenüber; und ohne diesen herabzusetzen, zeigt er einen sehr wesentlichen Mangel auf, das Fehlen überzeugend

lebenswahrer Gestalten: «... Übrigens um auf «Poltava» zu kommen: da haben die Kritiker auf Byrons «Mazeppa» hingewiesen. Aber wie haben sie ihn verstanden (oder besser gesagt, wie haben sie ihn nicht verstanden!). Byron kannte Mazeppa nur aus Voltaires Geschichte Karls XII. Das Bild, wie ein an ein wildes Pferd gebundener Mensch durch die Steppe dahin getragen wird, machte gewaltigen Eindruck auf ihn. Dies Bild ist natürlich poetisch, und was hat er daraus gemacht! Doch man darf hier weder Mazeppa suchen, noch Karl, noch diese düstere, quälend-haßerfüllte Gestalt, die man in fast allen Werken Byrons trifft, aber eben im Mazeppa nicht. Byron dachte gar nicht daran: er führt eine Reihe von Bildern vor, eins immer eindrucksvoller wie das andere — das ist alles; aber welch' Feuer in dieser Schöpfung, welche breite, schnelle Pinselführung. Wäre er auch noch auf die Geschichte von der verführten Tochter und dem hingerichteten Vater verfallen: wohl niemand hätte sich nach ihm an diesen furchtbaren Gegenstand gewagt. — Als ich zum erstenmal die Worte las: ʻDas Weib des Dulders Kočubéj, Und die verführte Tochterʼ [im «Vojnaróvskij» von R. F. Ryléjev], wunderte ich mich, wie der Dichter an diesem furchtbaren Umstand vorbeigehen konnte. Historische Charaktere mit erdichteten Schrecknissen zu belasten ist kein Kunststück und ist nicht edel. Auch in Gedichten fand ich Verleumdungen nie löblich. Jedoch bei der Zeichnung Mazeppas einen so bezeichnenden Zug ungenützt zu lassen, war unverzeihlich. Welch' furchtbarer Gegenstand: nicht ein gutes, wohlwollendes Gefühl, nicht ein erfreulicher Zug! Verführung, Feindschaft, Verrat, Trug, Kleinmut, Grausamkeit . . . Die kraftvollen Charakter und der Schatten tiefer Tragik, die über all' den Schrecken liegt, das hat mich angezogen. «Poltava» habe ich in einigen Tagen geschrieben, länger hätte ich mich nicht damit beschäftigen können, hätte es sonst ganz aufgegeben.» (1830—31.)

So nahm Puškin bei Byron eine gewisse Neigung zur Übertreibung wahr, daneben gar Unklarheit des Ausdrucks. («Byron konnte einige von seinen Versen selbst nicht erklären», schreibt er einmal), in seinen Typen erkennt er nicht wirklich lebendige Menschen.

Dagegen hat Shakespeare einen gewaltigen Eindruck auf ihn gemacht, wie uns der Brief an Rajevskij zeigte.

Schon in diesem Brief finden sich ein paar theoretische Folgerungen über die Besonderheiten von Shakespeares Kunst.

Je mehr er sich in das Studium des britischen Dramatikers vertieft, um so mehr wachsen sich diese Aperçus zu einer völligen

Theorie aus, deren Grundzüge hier angeführt sein mögen: «Was wird in der Tragödie entwickelt? Was ist ihre Aufgabe? Mensch und Volk, Menschenschicksal und Volksschicksal. Deshalb ist Racine groß, trotz der engen Form seiner Tragödie. Deshalb ist Shakespeare groß, trotz der Ungleichmäßigkeit, Nachlässigkeit und Formlosigkeit der Ausarbeitung. Was braucht der Dramatiker? Lebensweisheit, Leidenschaftslosigheit, staatsmännisches Denken wie der Geschichtsschreiber, Scharfsinn, lebhafte Phantasie, Vorurteilslosigkeit, einen Lieblingsgedanken. Freiheit. Wahrscheinlichkeit der Gefühle unter den vorgestellten Umständen, — das fordert unser Verstand vom dramatischen Dichter.»

«Bei Racine sagt z. B. Nero nicht einfach: 'je serai caché dans ce cabinet', sondern 'caché près de ces lieux je vous verrai, madame'. Agamemnon weckt seinen Nebenbuhler und sagt mit bombastischem Schwulst: 'Oui, c'est Agamemnon' usw.»

«Wir haben uns schon derart daran gewöhnt, daß wir fast glauben, dem müsse auch so sein. Aber man muß zugeben, daß das bei Shakespeare nicht bemerkbar ist. Und wenn in seinen Tragödien die Helden gelegentlich reden wie Pferdeknechte, so hat das nichts Befremdendes, denn wir fühlen, daß der Vornehme einfache Begriffe ebenso ausdrücken muß, wie der gewöhnliche Mann.» (1830.)

Um das Jahr 1825 befindet sich Puškin also ganz unter dem Einfluß Skakespeares, der seinem poetischen Schaffen einen recht lebendigen, freudigen Ton mitteilt.

So schreibt er im Laufe von nur zwei Tagen eine humoristische Erzählung in Versen aus dem russischen Leben «Graf Núlin» (vgl. Bodenstedts Übertragung), eine Parodie auf Shakespeares «Lucrezia».[1])

Gleichzeitig studiert er mit fieberhaftem Eifer Karamzins umfangreiche Russische Geschichte, die russischen Chroniken, Heiligenlegenden (čétji minéi), — alles, um Material für seine dramatische Chronik «Borís Godunóv» zu sammeln. Nach seinen prächtigen, von tiefem Nachdenken und lebensfrohem Humor er-

[1]) «Gegen Ende des Jahres 1825 war ich auf dem Lande, und bei der Lektüre von «Lucrezia», einem schwächeren Werke Shakespeares, kam ich auf den Gedanken: wie, wenn es Lucrezia eingefallen wäre, dem Tarquinius eine Ohrfeige zu verabfolgen! Das hätte seine Unternehmungslust vielleicht abgekühlt, und er hätte schmählich abziehen müssen. Lucrezia hätte sich nicht umgebracht, Publicola wäre nicht in Raserei geraten und in der Welt und in der Weltgeschichte wäre es etwas anders gekommen. Mir kam die Idee, Geschichte und Shakespeare zu parodieren; ich konnte der doppelten Versuchung nicht widerstehen, und schrieb an zwei Vormittagen diese Erzählung nieder». (1833.)

füllten Briefen jener Zeit zu urteilen, muß er unter der Leuchte Shakespeares eine ähnliche Periode mächtigen geistigen Aufschwungs durchlebt haben, wie vor ihm seine älteren, westeuropäischen Zeitgenossen, z. B. Goethe, und all das, was er in dieser Zeit von Shakespeare in sich aufgenommen, bleibt ihm lieb und teuer für sein ganzes Leben. So schreibt er z. B. wohlgelaunt an Fürst Vjazemskij (Herbst 1825) über seinen «Boris»:[1]) «Ich gratuliere Dir, Liebster, zu einer romantischen Tragödie, deren Hauptperson Boris Godunov ist! Mein Trauerspiel ist fertig! Ich habe es mir laut vorgelesen, allein, habe in die Hände geklatscht und gerufen: gut gemacht Puškin, gut . . .! Mein Idiot ist ein amüsantes Kerlchen; Maryna wird Dir gefallen: sie ist Polin und wohl passabel. Die anderen sind auch sehr nette Leute, außer Kapitän Margeret, der immerzu üble Reden führt; die Zensur wird ihn nicht durchlassen.» Sein Bestreben, sich Shakespeares Kunstprinzipien zu eigen zu machen,[2]) nötigten Puškin, sorgfältigst an der Individualisierung der handelnden Personen zu arbeiten, und wir sehen, wie er sich mit Hingebung dieser schwierigen Aufgabe widmet. Ihm ist jede irgendwie lebenswahre Einzelheit in den verschiedenen historischen Dokumenten wertvoll, die ihm für seine Zwecke nutzbar scheinen. So kam ihm bei der Charakterisierung des niederen Volkes der Gedanke, die für das russische Volksleben nicht bedeutungslose Gestalt des Blödsinnigen einzuführen. Boris hat auf alle und jede Weise versucht, die Masse auf seine Seite zu ziehen, sie wendet sich aber schließlich doch von ihm ab, und eben durch den Mund des Idioten fällt sie in Puškins Drama ihren unerbittlichen Schuldspruch über den Caren wegen

[1]) Aber erst 1831 konnte diese «Chronik» erscheinen: als Zensor fungierte Nikolaus I. selbst, und als Vermittler zwischen Car und Dichter der kalte Bürokrat Graf Benkendorf. Puškin hatte viel unter dieser Zensur und Vermittlung zu leiden, aber er trat mannhaft und fest für seine Lieblingsschöpfung ein. Am 16. April 1830 schreibt er an Graf Benkendorf: «L'empereur, ayant daigné la [ma tragédie] lire m'a fait quelques critiques sur les passages trop libres, et je dois l'avouer, Sa Majesté n'avait que trop raison. Deux ou trois passages ont aussi attiré son attention parce qu'ils semblaient présenter des allusions aux circonstances alors récentes; en les relisant actuellement je doute qu'on puisse leur trouver ce sens-là. Tous les troubles se ressemblent. L'auteur dramatique ne peut répondre des paroles qu'il met dans la bouche des personnages historiques. Il doit les faire parler selon leur caractère connu. Il ne faut donc faire attention qu'à l'esprit dans lequel est conçu l'ouvrage entier, à l'impression qu'il doit produire. Ma tragédie est une œuvre de bonne foi et je ne puis en conscience supprimer ce qui me paraît essentiel . . .»

[2]) U. a. hat Puškin den fünffüßigen reimlosen Jambus endgültig ins russische Drama eingeführt, was vielen seiner Zeitgenossen durchaus nicht gefallen wollte

des Mordes am legalen Thronfolger, Carévič Dimítrij. Bei seinem Bemühen, sogar einzelne Personen aus der Volksmenge mit individuellen Zügen auszustatten, strebte Puškin danach, auch diese episodische, aber doch in ihrer Art bedeutungsvolle Figur des Idioten lebenswahr zu zeichnen. Im August 1825 schreibt er an V. A. Žukóvskij: «Eine Bitte! Könntest Du mir nicht die Lebensbeschreibung von Želéznyj Kolpák[1]) oder irgend einem Idioten besorgen. Ich habe vergeblich nach Vasílij Blažénnyj in der Heiligenlegende gesucht.»

Diese komplizierte Methode, historische Persönlichkeiten ins rechte Licht zu setzen, wird für Puškin eine seiner leitenden Regeln. Nach seiner Ansicht muß der Dichter, der es mit der Vergangenheit zu tun hat, zunächst sorgfältig diese Vergangenheit studieren, sich die historische Wahrheit klar machen und sie sich solange als Richtschnur dienen lassen, als es die Gesetze der Poesie gestatten.

Aber von pedantischem Reproduzieren der Vorzeit in all ihren Einzelheiten soll für ein Drama oder ein Gedicht natürlich nicht die Rede sein, und Puškin weiß sehr wohl, daß die alten Dramatiker oft erheblich vom historischen Tatbestande abgewichen sind und der dramatischen Wahrscheinlichkeit vor der archäologischen den Vorzug gegeben haben.[2])

Aus dem berühmten Brief an Rajevskij vom Jahre 1829 erkennen wir, wie gründlich sich Puškin für seine Zwecke mit der Geschichte beschäftigt hat[3]), und wie er, mit Shakespeares Blick, in Karamzins verwickelter, schönrednerischer Darstellungsweise feine, individuelle Züge aufzuspüren verstand, und dann aus ihnen abgerundete, lebenatmende Gestalten zu schaffen wußte. Dieser Brief ist uns ein treffliches Hilfsmittel zum Verständnis mancher Besonder-

[1]) d. h. Eisenmütze. Es handelt sich um wandernde Asketen (juródivyje, blažénnyje), die ihren Leib durch Tragen von Ketten und eisernen Kappen kasteiten. Der englische Gesandte Fletcher (1588) vergleicht sie mit den Gymnosophisten, den indischen Büßern.

[2]) «Wenn wir die Wahrscheinlichkeit im strengen Beobachten des Kostüms, der Zeit- und Ortsnuancen zu finden glauben, so werden wir sehen, daß gerade die größten Dramatiker eine derartige Regel nicht anerkannt haben. Shakespeares römische Liktoren benehmen sich wie Londoner Aldermen. Bei Calderon fordert der tapfere Coriolan seinen Gegner zum Zweikampf und wirft ihm den Handschuh hin.» (1830.)

[3]) Natürlich geht Puškin, als Kind einer neueren Epoche, in der historischen Kritik sehr viel weiter als Shakespeare, zu dessen Zeit eine solche kaum existierte.

heiten des «Boris Godunov», und um so wertvoller, wenn man bedenkt, wie vieles bis zu seinem Bekanntwerden selbst begeisterten Puškinkritikern, wie z. B. Belínskij, in dem Werk unverständlich geblieben war. Die wichtigsten Sätze seien hier mitgeteilt: «... A l'exemple de Shakespeare, je me suis borné à developper une époque et des personnages historiques sans rechercher les effets théâtrals, le pathétique, romanesque etc.... Le style en est mélangé. Il est trivial et bas là où j'ai été obligé de faire intervenir des personnages vulgaires et grossiers; quand aux grosses indécences, n'y faites pas attention: cela a été écrit au courant de la plume, et disparaitra à la première copie. Une tragédie sans amour souriait à mon imagination. Mais outre que l'amour entrait beaucoup dans le caractère romanesque et passionné de mon aventurier, j'ai rendu Dmitrij amoureux de Marina pour mieux faire ressortir l'étrange caractère de cette dernière. Il n'est encore qu'esquissé dans Karamzine. Mais certes c'était une drôle de jolie femme. Elle n'a eu qu'une passion, et ce fut l'ambition, mais à un degré d'énergie, de rage qu'on a peine à se figurer. Après avoir gouté de la royauté, voyez-la ivre d'une chimère, se prostituer d'aventurier en aventurier — partager tantôt le lit dégoutant d'un juif, tantôt la tente d'un cosaque, toujours prête à se livrer à quiconque peut lui présenter la faible espérance d'un trône qui n'existait plus. Voyez-la braver la guerre, la misère, la honte, et en même temps traiter avec le roi de Pologne de couronne à couronne — et finir misérablement l'éxistence la plus orageuse et la plus extraordinaire. Je n'ai qu'une scène pour elle — mais j'y reviendrai, si Dieu me prête vie. Elle me trouble comme une passion ...»

«Je compte revenir aussi sur Šujskij. Il montre dans l'histoire un singulier mélange d'audace, de souplesse et de force de caractère. Valet de Godounof, il est un des premiers boyards à passer du côté de Dmitrij. Il est le premier qui conspire et c'est lui-même, notez cela, qui se charge de retirer les marrons du feu, c'est lui même qui vocifère, qui accuse, qui de chef devient enfant perdu. Il est prêt à perdre la tête, Dmitrij lui fait grâce déjà sur l'échafaud, il l'éxile et avec cette générosité étourdie qui caractérisait cet aimable aventurier il le rapelle à sa cour, il le comble de biens et d'honneurs. Que fait Šujskij qui avait frisé de si près la hache et le billot? il n'a rien de plus pressé que de conspirer de nouveau, de réussir, de se faire élire tsar, de tomber et de garder dans sa chûte plus de dignité et de force d'âme qu'il n'en a eu pendant toute sa vie.»

«Il y a beaucoup de Henri IV dans Dmitrij. Il est comme lui brave, généreux et gascon, comme lui indifférent à la religion — tout deux abjurant leur foi pour cause politique, tout deux aimant les plaisirs et la guerre, tout deux donnant dans les projets chimériques, tout deux en buttes aux conspirations. Mais Henri IV n'a pas à se reprocher Xenia — il est vrai que cette horrible accusation n'est pas prouvée et quant à moi, je me fais une religion de ne pas y croire.»

«Gribojedov a critiqué le personnage de Job; le patriarche, il est vrai, était un homme de beaucoup d'esprit, j'en ai fait un sot par distraction . . . .»

Wir wenden uns nunmehr zu den einzelnen Abschnitten der Chronik. Großartig herausgearbeitet, von wahrhaft dramatischer Anschaulichkeit, ist der Liebesroman Marynas und des Falschen Dimitrij.

Maryna wie ihr Vater Mniszek (Mniszech) sind in erster Linie ehrgeizige Naturen: beiden schmeichelt der Gedanke, daß sie zur moskovitischen Carica erhoben werden soll. In der Szene «Ballfest» behauptet einer der Kavaliere, dies schöne Weib sei eigentlich eine Marmornymphe, «der Mund, die Augen, leblos, ohne Lächeln.»

Prächtig ist der Auftritt in Marynas Putzgemach: Maryna wird von den Dienerinnen, mit ihrer Vertrauten Rózia an der Spitze, geschmückt. Die verschlagene Rózia kennt die schwachen Seiten, namentlich die Eitelkeit ihrer jungen Herrin: geschickt erwähnt sie Marynas frühere Eroberungen, schmeichelt ihr mit der Aussicht auf den moskovitischen Thron, reizt sie mit ihrem schlau berechneten Geschwätz, ihr bettelhafter Carevič sei ein Landstreicher, ein «Messner der aus Moskau floh», ein listiger Betrüger. Natürlich ist Marynas Eigenliebe verletzt. «Torheiten! Er ist der Sohn des Caren, von allen anerkannt», entgegnet sie. Im hellsten Lichte zeigt sich ihr Ehrgeiz in der berühmten Szene «am Springbrunnen». Je feuriger hingerissen der Pseudocar seine Liebe erklärt, desto hochmütigere Verachtung und zornigere Reden muß er von ihr hören:

Nein, nicht dem Jüngling, welchen meine Reize
Gefesselt, welcher widersinnig schwärmt —
Das wisse — reich' ich feierlich die Hand:
Dem Erben Rußlands reich' ich sie allein,
Dem Carensohn, den das Geschick errettet.

«Was aber, wenn ich nicht der Carevič wäre?» fragt Dimitrij schüchtern. Kalt und bestimmt entgegnet sie:

Du kannst kein andrer sein als er, Dimitrij,
Und einen andern dürft' ich nimmer lieben.

Und erst der stolze Ton des kecken Abenteurers macht auf sie Eindruck:

Endlich hör' ich
Die Stimme eines Manns, nicht eines Knaben!

Doch darf er keinen Hochzeitsboten schicken, bevor er Godunov gestürzt und selbst den Thron eingenommen hat, — bis dahin will sie kein Liebesflehen erhören.

Fein charakterisiert ist die Gestalt Šujskijs, des ausgezeichneten Diplomaten und Heuchlers, von plastischer Anschaulichkeit schon in seinem ersten Auftritt mit dem biederen Fürsten Vorotýnskij. In scharfen Worten, die ihn als klugen Kopf, aber Pessimisten und nur zu guten Kenner menschlicher Schwächen kennzeichnen, läßt er sich über Boris aus, der immer noch schwankt, ob er den Thron besteigen soll. Ihn bringt es auf, daß Boris noch verschlagener ist, als er selbst. Šujskij könnte ihn vernichten, wenn er das Geheimnis seiner Mitschuld am gewaltsamen Ende des Carevič Dimitrij enthüllte, — die erstaunliche Ruhe Godunovs hat ihn seinerzeit geradezu hypnotisiert; es bleibt ihm nichts übrig, als über die dunkle Tat Schweigen zu bewahren:

Ich bin kein Feigling, aber auch kein Narr,
Und biete nicht umsonst den Hals der Schlinge.

Der ehrgeizige, einem der alten Geschlechter entstammende Fürst ist wütend über das Emporkommen des gewandten Abenteurers Boris:

Welche Ehre
Für uns und für das ganze Reich: ein Sklav'
Von gestern, ein Tatar, der Schwiegersohn
Maljútas, eines Henkers Schwiegersohn
Und selber Henker, wird den Krönungsmantel
Und Monomachs geweihte Krone tragen!

Wie wird wohl Boris' Zögern enden? Werden ihn Gewissensbedenken wegen der meuchlerischen Ermordung des rechtmäßigen Thronfolgers von der Übernahme der Regierung zurückhalten? fragt Vorotynskij. Sarkastisch entgegnet der Menschenkenner Šujskij:

Das Volk wird etwas heulen, etwas jammern,
Boris wird eine saure Miene schneiden,
Wie vor dem Becher Wein der Trunkenbold —
Und wird in seiner Huld zuletzt voll Demut
Die Krone anzunehmen willig sein,
Und drauf — und drauf beherrscht er uns aufs Neue,
Wie vormals.

Ist es vielleicht nur der politisch wichtige Augenblick und seine innere Erbitterung, die ihn zu diesem momentanen Preisgeben seiner geheimsten Gedanken veranlassen?

Boris ist Car geworden, und Šujskij verschließt sein Inneres wieder. Vorotynskij will ihn an jene Unterhaltung erinnern: «Ich weiß von nichts», antwortet Šujskij,

> Nicht Zeit ist's zum Erinnern,
> Sogar bisweilen zu vergessen rat' ich! —
> Und übrigens — ich wollte damals nur
> Durch schlau verstelltes Schmähen dich erproben,
> Um deine Denkart völlig zu ergründen.
> Doch sieh' — das Volk begrüßt den Caren schon,
> Man könnte leicht bemerken, daß ich fehle.
> Ich eile hin.

«Verschmitzter Carenknecht», kann Vorotynskij nur noch sagen.

Im weiteren Verlaufe der Handlung sehen wir Šujskij noch in drei Szenen seine diplomatischen Talente entfalten, seine erstaunliche Findigkeit beweisen, mit der sich, wo nötig, verwegenste Keckheit paart. Verschlossen bleibt er jetzt aber auch im Gespräche mit den ihm Nahestehenden.

Der Bojár Puškin vermeldet ihm unter vier Augen die eben aus Polen eingetroffene wunderliche Kunde vom Auftreten des Prätendenten, und von seinen Erfolgen bei den polnischen Großen und sogar beim Könige. Šujskij begnügt sich mit ein paar unbestimmt diplomatischen Redensarten: es könnten große Wirrnisse entstehen, besonders wenn die Nachricht ins Volk dränge. Puškin gibt seinem Mißvergnügen über Godunovs Politik und die Bedrückung der Bojaren Worte; «ja, Puškin, du hast Recht», entgegnet Šujskij, «allein mich dünkt, von diesem laß uns jetzt noch schweigen, bis die Zeit zum Reden kommt».[1])

In der folgenden Szene erstattet er dem Caren Bericht über die empfangenen Nachrichten. Ihr gegenseitiges Verhältnis fängt an, sich ein wenig zu verschieben. Seinerzeit, als es sich um die Ermordung des jungen Dimitrij handelte, hatte Godunov ihn durch

[1]) Beiläufig mag auf die dieser Unterredung mit Puškin vorangehende, recht charakteristische Szene hingewiesen sein. Der «verschmitzte Carenknecht» verabschiedet sich von seinen Gästen. Um das Decorum zu wahren, heißt er einen Pagen ein Gebet für den Caren lesen, und bringt selbst das Wohl des Herrschers aus. Doch ist das Gebet recht allgemeinen Charakters, und Šujskij bemüht sich deutlich, die Anwesenden hinauszukomplimentieren. Seine Diener fährt er grob an, sich schleunigst zu packen und gefälligst nicht zu horchen.

seine unerschütterliche Ruhe und Kühnheit geradezu terrorisiert. Indem er die Rede auf den Carevič bringt, und mit schlauen Anspielungen, daß es dem Prätendenten, der sich den Namen Dimitrijs angemaßt hat, nicht schwer werden könne, Heißsporne auf seine Seite zu ziehen, läßt Šujskij den Caren fühlen, daß jetzt er ihn in der Hand hat. Fast unmerklich und mit großem Geschick weiß er dabei eine Andeutung einfließen zu lassen, daß Boris, der Usurpator, der die Edlen des Reiches zurückgestoßen hat, vergeblich auf die Anhänglichkeit der Massen rechnet, um die er so eifrig buhlt:

Herr, deine Macht ist, selbstverständlich, groß!
Durch Milde, Großmut und Freigebigkeit
Hast du dir aller Herzen zugesichert.
Doch weißt du ja, wie abergläubisch, falsch
Und meuterisch der hirnverbrannte Pöbel.
Mit leerer Hoffnung leicht sich schmeichelnd, leiht
Er gern das Ohr arglistiger Verführung,
Ist taub und unempfänglich für die Wahrheit
Und sucht in Märchen immer seine Nahrung;
An kühnem Wagen findet er Gefallen.
Wenn nun der unbekannte Abenteurer
Die Grenze Litauens im Rücken hat —
So wird Dimitrijs auferweckter Name
Die große Schar der Toren an sich locken. —

Der Falsche Dimitrij ist schon auf russisches Gebiet übergetreten; überall gerät die Bevölkerung in Bewegung; der Car ist kopflos, und Šujskij Herr der Situation. Der aller Politik fernstehende Patriarch macht in der Ratsversammlung, der «carischen Duma» den Vorschlag, die Gebeine des erschlagenen Carevič aus Ůglič in den Kreml' nach Moskau zu bringen, in die Erzengel-Kathedrale: am Grabe Dimitrijs in Uglič seien schon Wunderzeichen geschehen und nach der Überführung der heiligen Reliquien würde das Volk den Trug des «gottlosen Frevlers» durchschauen und «wie Rauch» müßte «der Hölle Blendwerk» verwehen. Arglos sind die Worte des Patriarchen, aber wie Dolchstiche treffen sie Boris ins Gewissen, gewaltig ist ihre Wirkung auf seine Umgebung, die um das verhängnisvolle Geheimnis weiß, das über dem Tode des Carevič liegt. Es herrscht betroffenes Schweigen, — dann setzt Šujskij überzeugend auseinander, wie wenig entsprechend und unpolitisch der Vorschlag ist. Seine Erwägungen zeigen wieder den gewandten Diplomaten und praktischen Politiker:

Mein heil'ger Vater, wer kennt Gottes Wege?
Mein blödes Auge kann sie nicht erforschen.

Des Kindes Leichnam kann er Wunderkraft
Und einen Schlaf verleihn, der unverweslich —
Allein es gilt, die wirren Volksgerüchte
Mit Eifer und mit Ruhe erst zu prüfen.
Und wär' es weise, diese heil'ge Handlung
In dieser Zeit des Aufruhrs zu vollziehn?
Wird man nicht sagen, daß ein Heiligtum
Zum Werkzeug ird'schen Vorteils wir entweihen?
Des Volks Gemüt ist ohnehin erhitzt,
Von Mund zu Mund gehn drohende Gerüchte —
Noch ist's zu früh, durch solche wicht'ge Kunde
Die Bürger überraschend zu erregen.

Und Šujskij gibt einen einfachen, aber in Wahrheit hinterlistigen Rat: er erbietet sich selbst auf offenem Markte zum Volk zu sprechen und den Betrug des Prätendenten zu enthüllen. Natürlich weiß er, daß das nutzlos ist, auch schon zu spät; denn Godunovs Ansehen bei der Masse ist bereits erschüttert, und im Volke verfolgt man mit Spannung die Nachrichten vom Auftreten und den Fortschritten des rechtmäßigen Carevič (man lese die Szene «Platz vor der Kathedrale»). Šujskij hat geschickt operiert: bleich hörte der Car des Patriarchen Erzählung an, Schweißtropfen standen ihm auf der Stirn, sogar einige Mitglieder der Duma waren von der Rede wie hypnotisiert. Da half er, Šujskij, dem Caren über den schwierigen Augenblick hinweg, — versetzte ihn aber dafür noch mehr in Unruhe und ängstliche Sorge mit seiner offenen Darstellung der unruhigen Volksstimmung.

Die Gestalt Šujskijs beansprucht nicht nur ihrer selbst wegen Interesse, sondern auch als Parallele zu dem noch größeren Heuchler und gewandteren Politiker Boris Godunov. Die Beiden haben einige Züge gemeinsam, so die glatte Gewandtheit und draufgängerische Kühnheit, doch gehen die Charaktere keineswegs ineinander über. Boris ist weniger nervös und reizbar, als Šujskij, sein Ehrgeiz bescheidener; er besitzt bewunderungswürdige Selbstbeherrschung, ein ruhig-vornehmes Benehmen; seine Rede zeugt von Adel und Seelengröße. Ihm war es ein Leichtes, den klugen Šujskij unter seinen Bann zu zwingen:

Ich muß gestehn, er hat mich ganz verwirrt
Mit seinem Gleichmut, seiner kühnen Frechheit,
Wie ein Gerechter sah er mir ins Auge,
Befragte mich nach jeder Einzelheit —
Und ich, ich wiederhole nur die Fabel,
Die er mir selber in den Mund gelegt,

sagt dieser. Boris weiß das ganze Reich lange Zeit in gespanntester Erwartung zu halten. Nach Fjódors Tode hält er sich mit seiner Schwester in einem Kloster auf, und während eines ganzen Monats lehnt er scheinbar die Übernahme der Krone ab. Dieses gewagte Experiment hat den erhofften Erfolg: sogar seine Gegner, wie Fürst Vorotynskij, in gewissem Sinne auch Šujskij, erinnern sich in dieser Zeit unwillkürlich seiner hervorragenden staatsmännischen Begabung, die er in seiner Eigenschaft als Mitregent Fjodors zu entfalten Gelegenheit hatte. Die alten fürstlichen Geschlechter haben längst ihr Ansehen eingebüßt,

Doch er verstand's, den Pöbel zu bestricken
Durch Furcht, durch Liebe und durch seinen Ruhm.

Natürlich endet die Komödie damit, daß Boris die Krone annimmt, damit dem Flehen aller Bevölkerungsklassen nachgebend.

Allerdings läßt seine erstaunliche Selbstbeherrschung Boris später im Stiche: persönliche und häusliche schmerzliche Erlebnisse und Gemütsaufregungen tragen neben den ernsten politischen Wirrnissen hieran die Schuld. Seit Dimitrijs Ermordung lassen ihn Gewissensqualen nicht zu innerer Ruhe kommen; auf ihm lastet schwerer Kummer um seine geliebte Tochter, die schöne Xenia, die dahinsiecht aus Gram um ihren vorzeitig verstorbenen Verlobten.

Trotz aller Zurückhaltung, bei aller äußeren Leutseligkeit und Güte des neuen Caren liegt seine Hand schwer auf den Häuptern der Großen des Landes. Scharfsichtige und lebhaft fühlende Männer fürchten diesen verborgenen, glatten Despotismus fast mehr als die offenkundige Tyrannei Ivåns des Schrecklichen (man vergleiche namentlich das Gespräch des Bojaren Puškin mit Šujskij).

Godunovs Charakter läßt seine Untertanen sich nie gewiß sein, was ihnen die nächste Zukunft bringen wird. Sie fühlen instinktiv, daß ein ehrgeiziger Herrscher, der jetzt so ostentativ Güte und Leutseligkeit zur Schau trägt, sich im gegebenen Falle wohl noch erfinderischer in Grausamkeiten zeigen könnte, als Iván «Gróznyj», der Schreckliche. Und so ist es auch: in einem Augenblick der Gereiztheit droht Boris dem Šujskij mit so furchtbarer Marter,

Daß selbst der Car Iván Vasíljevič
Vor Grausen sich im Grabe wenden soll!

Wir sehen, Boris ist mit Zügen ausgestattet, wie sie entsprechende Gestalten, Verkörperungen des Ehrgeizes, bei Shakespeare

fweisen, so Heinrich IV. und namentlich Julius Caesar. Doch l Puškin nicht einfach von Shakespeare übernommen, sondern zu il fand er sie geradezu gegeben, zum Teil wenigstens angedeu den benutzten historischen Urkunden.

Wir finden aber in der «Chronik» weitere Spuren eines u ttelbaren Einflusses von Shakespeares politischen Dramen, namei h der «Historien».

Bezeichnend ist scho[illegible] Wahl les Gegenstandes: eine Epoc zeitlich mit dem Schaffe[illegible]akespeares zusammenfallend, — ltiger Umwälzungen, die alle Organe der herrschenden Gewalt u e Schichten der Bevölkerung in Bewegung brachte. Auch Shak eare liebt solche Themen: man denke an «Julius Caesar», Antonius und Cleopatra», und die Historien bis auf «Hei ch V.» Auch beachte man die Einzelheiten des wiederkehrend undthemas: Boris — Car nicht von Rechts (d. h. Abstammungs) wege r Usurpator, der gewaltsam den rechtmäßigen Thronfolger beseiti t und dem nun sein Gewissen keine Ruhe läßt, — erinnert Heinrich IV.», teilweise an Claudius im «Hamlet», an Macbeth u.

Boris' Gedanke, daß der lebende Herrscher «wird gehaßt, d te nur ist seines Volkes Abgott», findet sich auch bei Shakespea er Usurpator hat keine Anhänger unter den Bojaren, und ka ch nicht auf die wankelmütige Volksmenge verlassen. Annähern enso ist die Sachlage im «Heinrich IV.» und anderen politisch ramen, auch «Julius Caesar» hierhergerechnet. Desgleichen h oris' häusliches Unglück, so man will, seine Parallele im «Hei ch IV.»

Erinnert nicht die Szene, da Boris von seinem Sohne Fjód bschied nimmt, an den sterbenden Heinrich IV.:

> . . . Ich kam als Untertan
> Zur Welt und wär' als Untertan gestorben —
> Allein ich hab' die höchste Macht errungen —
> Wie? frage nicht. Genug: Dein Herz ist schuldlos,
> Mit vollem Recht besteigest du den Thron.
> — — — — — — — — — — — — — — — — — —
> Sei schweigsam stets: des Caren Stimme soll
> Sich niemals zwecklos in der Luft verlieren —
> Nur wie der Glocke heil'ger Klang verkünde
> Sie tiefe Trauer oder helle Freude . . .

Oben war die Rede von des Patriarchen arglosen Worten i ate, die einen so gewaltigen Eindruck auf den Caren machte us Puškins Brief an Rajevskij vom 30. Januar 1829 wissen wi

daß Gribojédov an der Gestalt dieses Patriarchen Ausstellungen zu machen fand. Bescheiden bemerkt Puškin darüber: «le patriarche était un homme de beaucoup d'esprit, j'en ai fait un sot par distraction.» Man kann aber nicht sagen, daß diese «Zerstreutheit» in historischer oder dramatischer Hinsicht von Nachteil gewesen wäre. Statt einer bestimmten historischen Persönlichkeit, die sich vielleicht [illegible]hlecht in den Gang der Handlung [illegible]gt hätte, gibt Puškin hier [illegible]en Typus eines hohen geistlichen [illegible]enträgers, wie er in alter [illegible]t nicht selten war. Tatsächlich [illegible]hränkten sich die geistlichen Mitglieder der «carischen Duma», um ihre Meinung befragt, vielfach auf die stereotype Antwort: Krieg sei Sache der Kriegsleute, politische Fragen möge der Car mit seinen Ratgebern entscheiden, aber ihnen, Männern geistlichen Standes, komme es nur zu, für den Caren und für den Erfolg seiner Unternehmungen zu beten.

Vom Standpunkt der dramatischen Technik konnte diese weltfremde Schlichtheit nur Šujskij noch mehr hervorrücken und mußte der wichtigen Szene überzeugendste Lebenswahrheit verleihen. Des Patriarchen Arglosigkeit und vollständige Verständnislosigkeit für die augenblickliche politische Lage des Landes wird auch in einer früheren Szene recht glücklich beleuchtet, in der er dem schlauen, schmeichlerischen Abt gegenübergestellt ist. Die Flucht Grigórij Otrépjevs will ihm nicht wichtig genug scheinen, um den Caren persönlich damit zu behelligen. Otrepjevs Anmaßung, sich zum Caren über Moskau aufzuwerfen, ist ihm weiter nichts als Ketzerei. «Ja, das ist doch Ketzerei, Vater Abt?» «Ketzerei, heiliger Herr, echte Ketzerei», stimmt der listige Abt diensteifrig bei.

Es ist historisch bezeichnend, daß sie beide mit scheelen Augen auf Grigorijs Wissen sehen: eben die konservative Geistlichkeit widersetzte sich allen liberalen Versuchen Godunovs, die kulturellen Zusammenhänge mit Westeuropa zu festigen und in Rußland den Grund zu einer weltlichen Bildung im abendländischen Geiste zu legen.

Wir müssen noch einmal auf den Eindruck der Rede des Patriarchen auf Car und Duma zurückkommen. Dieselbe tiefe psychologische Idee liegt auch einem der wichtigsten und best gelungenen Auftritte der Chronik zugrunde, der Szene im Čúdov-Kloster zwischen dem feurigen egoistischen Träumer Grigorij, und dem alten, fast leidenschaftslosen Chronisten Pímen. Je ruhiger und sachlicher Pimens Bericht von der Ermordung des Carevič Dimitrij, desto gewaltiger wirkt er auf seinen erregten Zuhörer, der eben erst aus

unruhigem Schlaf und verheißungsvollem Traum erwacht ist. Die Erzählung wird für Grigorij geradezu zu einer Herausforderung: «alles zittert vor Boris, aber nicht wird er entgehen dem göttlichen, nicht dem menschlichen Gericht!» ruft Grigorij aus, als Pimen gegangen ist. — Man muß zugeben, daß die Gestalt Pimens, wie das auch die russische Kritik wiederholt bemerkt hat, doch gar zu idealisiert erscheint. Mit Grigorijs Worten:

Nicht auf der hohen Stirn, nicht in den Blicken
Las je ich seine innersten Gedanken;
Stets dieses ruhige, erhab'ne Wesen —
Gleich dem im Amt ergrauten Richter, welcher
Kalt auf die Schuld'gen und Gerechten blickt,
Gleichmütig Böses oder Gutes hört
Und nichts von Zorn und nichts von Mitleid weiß.

Das ist aber eine gewisse Übertreibung, verständlich allerdings aus dem Munde eines neunzehnjährigen heißblütigen Jünglings bei dem gewaltigen Altersunterschied zwischen ihm und seinem bejahrten Gönner.

Pimen erscheint in der Tat seelisch ruhig und abgeklärt, doch ist sein Inneres keineswegs erkaltet, noch sind die Leidenschaften in ihm völlig erstorben: in seiner Darstellung von Dimitrijs Tod glüht viel verhaltenes Feuer. Die Arbeit an seiner Chronik zwingt ihn im Geiste die stürmische Vergangenheit noch einmal zu durchleben:

In hohem Alter leb' ich wieder auf;
Vorüber zieht mir die Vergangenheit.

Und die Träume seines Alters sind keineswegs immer sanft und sündlos:

So ist mein Traum oft bang und sündereich:
Bald seh' ich schwelgerische Lustgelage,
Bald Heereszüge, bald der Schlachten Wut
Und meiner Jugendtage wüste Freuden.

Jedenfalls ist diese nachdenkliche, humane und vorurteilsfreie Gestalt doch zu erhaben gezeichnet, um als Typus des mönchischen Chronisten im Rußland des 16.—17. Jahrhunderts gelten zu können.

Freilich hat Puškin die Figur ausgezeichnet psychologisch und auch historisch motiviert. Pimen entstammt vornehmen Kreisen, hat gewußt sein Leben zu genießen und reiche Erfahrungen zu sammeln. Übersättigung mit des Lebens Eitelkeit hat ihn schließlich im Kloster Zuflucht suchen lassen, wie so viele andere seiner Zeit-

genossen. Er erzählt, wie sogar der grause Ivan häufig seinen Seelenfrieden im Kloster wiederzufinden hoffte, und wie sein Sohn Feódor sich immer nach dem stillen Leben des Klosterbruders gesehnt hat. Auch Car Boris wird ja schließlich Mönch. Lebenskenntnis und Lebensüberdruß sind also für Pimen die Quelle seiner Weltanschauung. Der junge Dichter hatte sich hier eine prächtige Aufgabe im Sinne Shakespeares gestellt: die Entwicklung eines Menschen in Charakter, Leidenschaften und Stimmungen zu zeigen. Fünf Jahre später löst der Dichter glanzvoll ein ähnliches Problem in der dramatischen Studie «Mozart und Salieri».

Es bleiben noch ein paar Worte über den Falschen Dimitrij zu sagen. Eine ausführlichere Auseinandersetzung erübrigt sich, da Puškin in dem erwähnten Briefe an Rajevskij seine recht originelle Idee mit genügender Klarheit auslegt.

In dem Auftritt mit Pimen zeigt er sich als feuriger, schwärmerischer und erregbarer Jüngling, den nach einem tatenvoll bewegten Leben verlangt. Der Abt beschreibt ihn dem Patriarchen als unbeständigen Menschen, der sich in den verschiedensten Klöstern herumgetrieben, gleichzeitig aber als wohlunterrichtet und zu dichterischer Betätigung befähigt.

Grigorij studiert eifrig die alten Chroniken, und bei seiner lebhaften Phantasie erleichtert ihm diese Beschäftigung das Verständnis der russischen Geschichte[1]) und des augenblicklichen historischen Momentes.

Seiner Unbeständigkeit und Wanderlust verdankt er Menschenkenntnis und die Fähigkeit, sich den verschiedensten Lebensbedingungen anzupassen.

Einmal (Szene in der Grenzherberge) verliert er allerdings für einen Augenblick seine unerschütterliche Ruhe, aber im Moment wirklicher Gefahr, als die Wächter erscheinen, gewinnt er sofort seine Selbstbeherrschung wieder und bringt es sogar fertig, eine Zeitlang die Wächter und die Mönche, seine zufälligen Reisegefährten, zum Besten zu haben. Da ihm aber seine Verschmitztheit doch nicht

[1]) Vgl. was er über Pimen sagt:

. . . schon oft
Versucht' ich zu erraten, was er schildert.
Erzählt er der Tataren wilde Herrschaft?
Ivans des Grausen Todesstrafen? Schreibt
Er von des Vaterlandes hohem Ruhm,
Von Novgorods empörter Volksversammlung?

hilft, schwingt er sich, rasch entschlossen, den gezückten Dolch in der Faust durchs Fenster und entweicht auch glücklich. Man hat Puškin diese etwas melodramatische Szene gelegentlich zum Vorwurf gemacht, — übrigens nicht ohne dabei zu bemerken, daß der Dichter damit gewiß die schon an grenzenlosen Leichtsinn streifende Keckheit seines Helden noch schärfer beleuchten wollte.[1])

In Polen, auf dem Schlachtfelde, überall versteht dieser seine Umgebung für sich einzunehmen: durch seinen geradezu genialen Wagemut, seine unveränderliche Leutseligkeit, seine jugendliche Sorglosigkeit (vgl. die Szene im Walde, Dimitrij und Puškin). All' diese Eigenschaften erwerben ihm das Vertrauen von Vertretern verschiedener Nationen, Stände und Lebensalter. Seine unbegrenzte Kühnheit findet in seiner Siegesgewißheit ihren beständigen Rückhalt: denn einmal ist die Dynastie Godunov in Rußland an sich unpopulär, und der unbeliebte Car nimmt beim Auftreten des Prätendenten gar seine Zuflucht zu ausgesprochenem Terror (vgl. namentlich das Gespräch des Prätendenten mit dem Gefangenen in Sevsk): andrerseits sucht Polen um jeden Preis einen Vorwand zum Kriege mit Rußland (vgl. die Szene am Springbrunnen).

Man mag hier erwähnen, daß einige Züge des Falschen Dimitrij, so z. B. seine furchtlose Verachtung jeder Gefahr, ihn mit Helden späterer Puškinscher Schöpfungen verwandt erscheinen lassen, so mit Don Juan («Der steinerne Gast»), in gewissem Sinne auch mit Mozart («Mozart und Salieri»).

Unter dem Einfluß Shakespeares gab also Puškin gleich beim

[1]) Puškins Zeitgenossen haben in der Mehrzahl die Tiefe seines Grundgedankens nicht verstanden. Im Januar 1831 schreibt er an Pletnev: «Man schreibt mir, mein «Boris» habe großen Erfolg: das ist wunderbar, ich verstehe das nicht! Wenigstens hätte ich das nicht erwartet Was kann der Grund sein? Das Interesse für Walter Scott? Oder die Stimme der Kenner? Aber der Auserwählten sind so wenige! Das Geschrei meiner Freunde oder die Meinung bei Hofe? Sei dem so oder so; ich verstehe den Erfolg meiner Tragödie bei Euch nicht. Ist es etwa in Moskau so? Hier bedauert man, daß ich ganz und gar gesunken sei: meine Tragödie ist eine Nachahmung von Victor Hugos «Cromwell»; Verse ohne Reime sind keine Verse; der Falsche Dimitrij durfte sein Geheimnis nicht so unvorsichtig Maryna preisgeben, sintemalen das von ihm höchst leichtsinnig und töricht gehandelt ist, — und was dergleichen tiefsinnige kritische Bemerkungen mehr sind. Ich warte auf Übersetzungen und Kritik der Deutschen, wegen der Franzosen besorge ich mich nicht weiter.» Den Vergleich seiner «Chronik» mit V. Hugos «Cromwell» hätte er um so weniger erwartet, als er (wie ja auch Goethe) Hugo für ein Talent zweiter Ordnung hielt, und später (1837) den «Cromwell» einer schonungslosen Kritik unterzog.

ten Versuch eine ganze Reihe tief empfundener und scharf um-
sener Gestalten aus der Periode, die die russische Geschichtsschreibung
«smútnoje vrémja», die Zeit der Wirren schlechtweg bezeichnet.

Einer seiner Helden, Car Boris selbst steht, wie wir sahen, iakespearischen Fürstengestalten nahe. Shakespeares tiefgehender influß ist weiterhin bemerkbar an der Art der Charakterisierung er verschiedenen Stände und der Volksmasse. Auch hier zeigt sich er ausgezeichnete, verständnisvolle Schüler Shakespeares, der weder ie nationale, noch die allgemein menschliche Wirkung außer acht läßt.

Die Höflinge aller Rangstufen fürchten den Caren und suchen uf verschiedene Weise, — schmeichelnd, schweigend oder aus-eichend — sich mit seinem scheinbar gütigen, tatsächlich aber öses verheißenden Wesen abzufinden. Jede einzelne Person aus er Umgebung des Caren, — von den wichtigeren, den Šujskij, orotynskij, Puškin hier gar nicht zu sprechen, — hat ihre be-onderen individuellen Züge. So macht von den Bojaren, die dem arenrat beigewohnt haben, einer seine Bemerkungen darüber, wie einvolle Minuten der Car durchlebt haben müsse, ein anderer sagt, r hätte nicht aufzusehen vermocht, so unerträglich waren ihm die orgänge. — Wir finden prächtige Szenen aus dem Kriegsleben eider Parteien, mit dem bunten Gemisch verschiedener Nationalitäten. apitän Margeret ähnelt allerdings dem berühmten wallisischen apitän Fluellen («Heinrich V.») vielleicht schon zu sehr.

Unbedingt gelungen ist auch die Figur des russischen Ge-ngenen, der offenherzig mit allen ist, und sich auch in der Ge-ngenschaft würdig zu geben weiß. Seine Offenheit ist dem Präten-nten von Nutzen, und dieser nimmt keinen Anstoß an der Be-erkung des Gefangenen, daß man von ihm im russischen Lande ge, er sei zwar ein «Dieb» («vor», was für die alte Sprache u. a. einen cken Betrüger und Abenteurer bedeutet), aber ein tüchtiger Kerl! inahe grob schon pariert derselbe Gefangene die Spottworte eines lnischen Offiziers.

Gut charakterisiert und von höchster Lebenswahrheit sind ferner e Vertreter der polnischen Gesellschaft, von den Magnaten, wie iiszek, bis zu den kleinen Adeligen und der Dienerschaft (der pol-ische Dichter, der etwas an einen Condottiere erinnernde Szlachcic, arynas Vertraute Rózia usw.). Interessant ist auch die Figur des lnischen Jesuiten Czernikowski.

An Shakespeares Schenkenszenen erinnert der Auftritt in der erberge; hier trägt wieder jede handelnde Person individuelle Züge:

die Wirtin, die Grenzwächter, die trunkenen entlaufenen Mönche mit ihrer halb kirchlichen, halb volkstümlichen Redeweise, die aus gereimten Sprich- und Witzwörtern zusammengesetzt ist; der besorgte Grigorij, künftiger Prätendent, der sich dem Ton seiner Gefährten nicht immer so recht anzupassen weiß.

Wirklich erstaunlich ist aber die feine Charakterisierung der Volksmenge und einzelner Figuren aus ihrer Mitte. Das alles ist lebenswahr und national empfunden, und zeugt von tiefstem Verständnis Shakespeares, der in sozialen Gruppen und in der Volksmasse stets das Individuum herauszuarbeiten wußte. Jeder Kenner Shakespeares weiß das; es mag hier genügen hinzuweisen auf die Rolle des ersten Senators (gegenüber den anderen Mitgliedern des Rates) im «Othello» (I, 3), oder auch auf die Rolle des «ersten Bürgers» im «Julius Caesar» nach Brutus und Antonius Reden an das Volk.

Bei Puškin verhält sich die Menge im allgemeinen recht passiv und zeigt keinerlei eigene Initiative, doch ist sie verschiedenartigen Stimmungen untertan, und zwischen ihren einzelnen Vertretern sind deutliche Unterschiede bemerkbar.

So sind schon die drei Personen, die mit ihren Worten die erste Volksszene eröffnen («Roter Platz») nach Stimmung und Charakter von einander verschieden:

Einer. Weh! — er ist unerbittlich! Die Bojaren,
Die Geistlichkeit zusamt dem Patriarchen,
Vergeblich knieten sie: er wies sie ab. —
Es graut ihm vor der Strahlenpracht des Thrones.
Ein Zweiter. Gerechter Gott, wer wird uns nun regieren?
O, wehe uns!
Ein Dritter. Der Obersekretär
Kommt, den Beschluß des Rates uns zu melden.

In der zweiten, mehr humoristisch gefärbten Volksszene («Jungfrauenfeld») werden unter andern ein paar gewöhnliche Nichtstuer vorgeführt, denen wenig um die Carenwahl zu tun ist, die nur das Volksgewimmel angelockt hat. Sie müssen tun wie die übrigen, und gleich ihnen auf die Kniee fallen und weinen. «Weshalb wird denn geweint?» fragt leise der eine. «Wie können wir das wissen? Frag die Bojaren!» Spaßhaft ist die ins Gedränge geratene Frau mit dem Säugling, der immer zur unrechten Zeit anfängt zu heulen.

Diese recht lebenswahren «Genrebildchen» stehen im engsten Zusammenhang mit Puškins Grundidee: auf die passive wankelmütige

Volksmenge ist, namentlich in jenen alten Zeiten, kein Verlaß! Diesen Wankelmut des Volkes hat der Dichter im Verlaufe des Dramas recht glücklich zur Anschauung gebracht.

Der Prätendent, der sich den Namen Dimitrijs angemaßt hat, gewinnt Popularität auf Kosten der Dynastie Godunov. Car und Geistlichkeit wußten sich zu nichts weiter aufzuraffen, als den Grigorij Otrepjev in den Kirchen feierlich zu verfluchen. Auf das Volk macht das keinen Eindruck (Szene «Platz vor der Kathedrale»): «Laß sie fluchen! Was kümmert sich der Carevič um Otrepjev?» sagt einer. Zweiter: «Für den Carevič singt man jetzt eine Totenmesse». Erster: «Die Totenmesse für einen Lebenden? Das wird den Gotteslästerern nicht ungestraft bleiben.»

Das Ansehen des Prätendenten wächst, und seinem Anhänger, dem Bojaren Puškin, gelingt es von der «Schädelstätte» (lóbnoje mésto) aus das Volk endgültig auf dessen Seite zu ziehen. Eine einzige Stimme, die zu Gewalttätigkeiten gegen die Godunovs auffordert, genügt: in schnell entbrannter Wut strömt das Volk nach Boris' Palast. Dort tritt eine gewisse Ernüchterung ein, und diese Ernüchterung ist recht lebendig geschildert.

Am Fenster des Palastes werden Boris' bedauernswerte Kinder — Fjodor und Xenia — sichtbar, in tiefer Trauer, und im Volke regt sich Mitleid:

Einer.	Bruder und Schwester! Arme Kinder, wie die Vöglein im Käfig!
Ein anderer.	Da ist was zu bedauern! Verfluchtes Gezücht!
Erster.	Der Vater war ein Bösewicht, aber die Kinder sind unschuldig.
Zweiter.	Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm.

Da schreiten Bojaren auf den Palast zu, achtungsvoll macht ihnen die Menge Platz: man weiß noch nicht, daß sie hineingehen, den jungen Fjodor und seine Mutter umzubringen. Von innen dringt Lärm und Gewimmer an die Ohren der draußen stehenden. Schließlich öffnet sich das Tor. Auf der Treppe erscheint Mosál'skij. Mit zynisch-kalten Worten wendet er sich an das Volk:

> Bürger! Maria Godunóva und ihr Sohn Feódor haben sich vergiftet. Wir sahen ihre Leichname. (Das Volk schweigt entsetzt.) Was schweigt ihr denn? So ruft doch: es lebe der Car Dimitrij Ivanovič! (Das Volk beharrt im Schweigen.)

(In der ersten Fassung endete das Stück melodramatischer: Volk: «Es lebe Car Dimitrij Ivanovič!»)

Man sieht, von welch enormem Wert für den russischen Dichter die Schule des Schöpfers von «Julius Caesar», «Coriolan» usw. war, und dessen machtvolle Einwirkung aufzuzeigen war der Zweck der etwas länger als beabsichtigt ausgefallenen Besprechung des «Boris Godunov» und der auf ihn bezüglichen Briefe und kritischen Notizen Puškins. —

Das hingebende und bis in die Einzelheiten gründliche Studium der Quellen für sein Drama ist für den Dichter ungemein fruchtbar geworden, — unter dem Einfluß solcher Arbeit ist er zu innerlicher Reife und Kraft gelangt.

Sie führte ihn auf allerhand neue dichterische Vorwürfe und Probleme und ließ ihn sich seine bestimmte künstlerische Methode schaffen. Des Dichters ganze weitere schöpferische Tätigkeit zeigt, daß er zielbewußt auf dem Pfade, den er sich vorgezeichnet, weiter schreitet.

Einige Themen aus der «Chronik» nimmt er später wieder auf. So den Typus des Heuchlers, der uns im «Boris» in zwei Exemplaren vorgeführt wird: Boris und Šujskij. Aus Shakespeares Gestaltenfülle interessierte Puškin gerade dieser Typus besonders lebhaft. Einmal, weil in einem großen Heuchler vielfach manigfaltige natürliche Gaben mit Geschmeidigkeit und bedeutendem Verstand vereinigt sind, — dann aber auch, weil der Dichter in seinem Leben viel unter heuchlerischer Gesinnung seiner Umgebung zu leiden hatte, wie das aus seinen Gedichten, Briefen und anderen Aufzeichnungen ersichtlich ist.

Vielleicht erklärt sich daraus auch seine feine Würdigung des Angelo in «Maß für Maß», und sein Versuch einer Nachahmung dieses Dramas (in Gedichtform).

Einige Einzelheiten dieses Gedichtes, das von den Zeitgenossen, auch von Belinskij, nicht recht verstanden wurde, sind im Zusammenhange unseres Gegenstandes nicht ohne Interesse.

Eine Szene zwischen Isabella und Claudio, besonders des letzteren Worte über die Schönheit des Lebens auf Erden und der Furcht vor der zweifelhaften Existenz nach dem Tode, sind von einziger Kraft des Temperamentes und seltener Schönheit der Sprache.

Die naturalistischen und, wenn man so sagen darf, pornographischen Details der Vorlage sind teils fortgelassen, teils gemildert. So sind z. B. in dem Gespräch zwischen Lucio und Isabella des ersteren grobe Späße lediglich andeutungsweise wiedergegeben. Bezeichnend ist auch, daß des Herzogs lange Rede über die Vorzüge

des Todes vor dem Leben bei Puškin auf nur drei, vier Verse reduziert ist.

Die Schriftsteller des 16.—17. Jahrhunderts, seit Erasmus seine «Adagia», «Proverbia» usw. herausgab, fanden gar zu viel Gefallen an Aphorismen, und liebten solche in Monologen und Reflexionen geradezu zu häufen, obwohl sie eigentlich alle ein und dasselbe sagten. Shakespearische Helden, wie Julius Caesar, Heinrich V. sind sogar berühmt wegen ihrer Fähigkeit, in Aphorismen zu sprechen; Hamlet ist in einem tragischen Augenblick bereit, alle «Sprüche aus Büchern», alle Beobachtungen, die er sich notiert hat, zu vergessen und zu vernichten. Auch Bacon von Verulam widmet in «De dignitate et augmentis scientiarum» den Aphorismen und ihrer Bedeutung ein besonderes Kapitel. Als Kind der Neuzeit konnte Puškin, der wegen seiner eigenen «geflügelten Worte» und Aphorismen gefeiert war, mit ihrem Mißbrauch nicht einverstanden sein, und hat mit der Verkürzung des Monologs des Herzogs nur seine charakteristische Vorliebe für eine prägnante, knappe Ausdrucksform bezeugt.

Es lohnt sich nicht, das Gedicht, das doch in erster Linie eine Nachahmung ist, genauer durchzugehen, wohl aber einen kleinen Aufsatz kennen zu lernen, der gleichzeitig mit ihm entstanden ist (Shylock, Angelo und Falstaff, 1833):

«Shakespeares Gestalten sind nicht, wie diejenigen Molières, Typen einer Leidenschaft, eines Lasters, sondern lebenswahr gezeichnete Menschen mit vielen Lastern; die Umstände entwickeln vor dem Auge des Zuschauers ihre verschiedenartigen, komplizierten Charaktere. Bei Molière ist der Geizige geizig und weiter nichts; Shakespeares Shylock ist geizig, findig, rachsüchtig, kinderlieb, scharfsinnig. Bei Molière läuft der Heuchler der Frau seines Wohltäters nach, heuchlerischer Weise; er übernimmt heuchelnd ein Vermögen zur Aufbewahrung, er bittet heuchlerisch um ein Glas Wasser. Bei Shakespeare verkündet der Heuchler einen gerichtlichen Urteilsspruch mit ehrgeiziger Strenge, aber gerecht; er verteidigt seine Unerbittlichkeit mit staatsmännisch scharfsinnigem Raisonnement; er verführt die Unschuld mit anziehend überzeugenden Sophismen, nicht mit einem lächerlichen Gemisch von Scheinheiligkeit und Kurmacherei. Angelo ist ein Heuchler, weil seine öffentlichen Handlungen seinen innersten Leidenschaften widersprechen. Aber welche Tiefe in diesem Charakter!»

«Doch vielleicht ist Shakespeares vielseitig geniale Natur nirgends mit reicherer und breiterer Fülle zutage getreten, als in der Gestalt

des Falstaff, dessen Laster in ihrer Gesamtheit eine lange, unterhaltende, häßliche Kette darstellen, ähnlich einem antiken Bacchanal. Die Analyse von Falstaffs Charakter ergibt, daß der Hang zum Wohlleben sein Grundzug ist. In jungen Jahren war wahrscheinlich grobe, billige Buhlerei seine Hauptneigung. Jetzt steht er aber in den Fünfzigern, ist fett und hinfällig geworden: Völlerei und der Wein haben den Venusdienst abgelöst. Zum zweiten ist er feige: weil er aber sein Leben mit jungen Wildfängen zugebracht hat, beständig Zielscheibe ihrer Späße und Befehle war, verbirgt er seine Feigheit unter verschlagener und höhnischer Dreistigkeit: er ist ruhmredig aus Gewohnheit und Berechnung. Falstaff ist durchaus nicht dumm; er besitzt einige Gepflogenheiten eines Menschen, der häufig gute Gesellschaft sieht. Er ist schwach wie ein altes Weib. Prinzipien kennt er nicht. Er braucht starken spanischen Wein (the sack), ein reichliches Mittagessen und Geld für seine Maitressen: um sich das zu verschaffen, ist er zu allem fähig, es sei denn mit offener Gefahr verbunden.»

Einige Gesichtspunkte aus diesen Bemerkungen sollen uns sogleich für die Würdigung einer von Puškins besten dramatischen Arbeiten von Nutzen sein.

Sein Urteil über Molières «Geizigen» wird vielleicht zu hart scheinen, oder wenigstens einseitig. Findet doch z. B. Goethe («Gespräche mit Eckermann», 12. Mai 1825) das Stück, in dem «das Laster zwischen Vater und Sohn alle Pietät aufhebt», «in hohem Grade tragisch».

Das ist zwar im allgemeinen wahr, es ist aber auch nicht weniger richtig, daß Molière in Harpagon hauptsächlich die äußeren Symptome der schon pathologischen Leidenschaft verkörpert hat, und in erster Linie die lächerlichen Symptome. Deshalb steht auch Harpagon seinen antiken Vorbildern — comici stulti senes — recht nahe.

Außerdem ist die junge Generation — ähnlich wie in antiken Stücken — selbst erfinderisch und verfügt über findige Bediente und Helfershelfer. Dadurch wird das Tragische des Konfliktes zwischen dem Haupt der Familie und ihren anderen Gliedern bedeutend gemildert oder überhaupt beseitigt.

Dem «Geizigen» Molières stellt Puškin eine von echt tragischem Geiste erfüllte Studie im Shakespearischen Stile gegenüber «Der geizige Ritter» (1830). Einige Züge des Molière'schen Sujets behält er bei, stellt sich aber als Hauptaufgabe die Darstellung der absorbierenden Wirkung der Leidenschaft auf den einmal ihr unterlegenen.

Der junge, tapfere Ritter Albert leidet unerträglich unter dem Geize seines Vaters. Die Armut, zu der er verurteilt, «erniedrigt sein Herz» und treibt ihn zu Schritten, die mit seinem ritterlichen, aber dabei weichen Charakter unvereinbar sind. Er denkt durchaus human: seine letzte Flasche Wein schickt er dem kranken Schmied, und hat die Sache gleich hinterher vergessen. Als aber im Tournier sein Gegner ihm den einzigen Helm durchstößt, schlägt er wütend auf ihn ein, ihn fast zu Tode verwundend, und versetzt durch die Unwiderstehlichkeit seines Angriffes die anwesenden Damen und Kavaliere in Entzücken:

Da dachte niemand, was den Anlaß gab
Zu meiner Tapferkeit und Heldenstärke.
Ich raste ob der Scharte meines Helmes;
Was gab mir Riesenkräfte ein? — der Geiz!
Ja unter einem Dach mit meinem Vater
Wird man gar leicht vom Geize angesteckt!...

Aber seine Armut, trotz des unermeßlichen Reichtums seines Vaters, bringt ihn in noch tragischere Konflikte. Sein Gläubiger, ein wucherischer Jude, eine ungemein lebenswahr gezeichnete Gestalt, will den jungen Ritter mit weitschweifigen Anspielungen, die dieser lange nicht versteht, veranlassen, seinen Vater mit einem langsam wirkenden Gifte aus der Welt zu schaffen. Daß ein derartiger Vorschlag überhaupt möglich, ergrimmt den Jüngling:

Wie? Vergiften!
Den Vater!... Und du wagtest es, dem Sohne...
Halt' ihn, Ivan!... Du wagtest!... Schlange, Hund!...
Das also sind die Früchte,
Die meines Vaters Geiz gebracht! Das wagt
Ein Jud' mir anzubieten!...

Er weiß schließlich keinen andern Rat, als sich beim Herzog selbst über seinen Vater zu beklagen. Die dieser Unterredung folgende Szene enthält einen prächtigen Monolog des alten geizigen Barons vor seinen Schätzen im geheimen Kellergewölbe. Des Barons krankhafte Leidenschaft für das Gold hat seine Seele völlig verändert, ohne ihn indessen der Aufnahmefähigkeit für Empfindungen und Eindrücke zu berauben. Eine ganze Skala von Gefühlen offenbart sich in diesem Monolog: neben zynisch-häßlichen auch solche, die fast von feinem ästhetischen Empfinden zeugen. Heimlich geht er sein Gold zu beschauen, wie ein verliebter Jüngling zum Stelldichein mit seinem Mädchen. Seine Schätze machen ihn in gewissem Sinne

zu einem Fürsten, ja zu einem Dämon; denn will er nur, seinem Wink muß alles auf Erden untertan sein: Schönheit, Genie, Tugend und Laster. In seinen Augen hat die Leidenschaft für das Gold durchaus nichts Abstraktes, ist es doch so eng verknüpft mit dem menschlichen Leben und Leiden: in seinem Keller liegt Geld, das einer Witwe mit drei Kindern gehört hat, die im Unwetter einen halben Tag lang vor seinem Fenster auf den Knien liegend vergeblich um Erbarmen geheult hat; Geld, das von einem Taugenichts stammt, der es vielleicht durch einen Mord an sich gebracht hat. Wer weiß,

> Wenn alle Tränen, Blut- und Schweißestropfen,
> Die einst für alles dies vergossen sind,
> Urplötzlich quellen sollten aus der Erde,
> So gäb' es eine neue Sintflut, die
> Im treuen Keller mich ersäufen würde.

Seine Schätze verleihen einmal dem Baron das ruhige, sichere Bewußtsein souveräner Macht, sodann ruft schon die Annäherung an seine Truhen in ihm ein intensives, angenehmes und auch unheimliches Gefühl hervor, — das Gefühl etwa, das der Mensch, dem Morden eine Wollust ist, empfinden muß, wenn sein Opfer unter dem Dolche blutet. Vor jede geöffnete Truhe stellt er eine brennende Kerze, und das Betrachten des Goldes wird ihm zu einer Orgie.

Diese Augenweide ist ihm ein Labsal, aber Grauen weckt in seinem Herzen der Gedanke, wie leichtfertig diese Schätze sein sorglos leichtfertiger Erbe verschleudern wird. Denn sie haben ihn nicht wenig Selbstbeherrschung gekostet, Sorgen, schlaflose Nächte, Leiden und Gewissensqualen. Aber der schon lange weltfremd gewordene Geizhals hat sich doch noch ritterliches Gebahren bewahrt. Wie ihn der Herzog, aus Teilnahme für den Sohn, zu sich entbietet, gedenkt er verbindlich der Kinderjahre seines jetzigen Gebieters, und obwohl er sich zum Leben bei Hofe nicht bestimmen läßt, ist er im Kriegsfall bereit, «das alte Schwert mit siecher Hand noch zu entblößen».

Die Erwähnung seines Sohnes macht ihn verlegen, — das ist ein wunder Punkt, und er versteigt sich schließlich dazu, den Jüngling zu verdächtigen, daß er ihn zu ermorden oder zu berauben trachte. In diesem Augenblick aber stürzt der Sohn ins Gemach: hatten ihn schon die tückischen Anspielungen der Juden empört, so noch mehr derartige verletzende und widernatürliche Verdächtigungen von seiten des eigenen Vaters. «Baron, das ist gelogen», ruft er

seinem Vater zu. Der alte Baron fühlt sich in seinem ritterlichen Ehrgefühl gekränkt, er wirft seinem Sohn den Handschuh hin:

Ha, du bist hier! Du . . . du hast dich erdreistet! . . .
Ein solches Wort dem Vater! Ha, ich lüge,
Vor unserm Herzog lüg' ich! Bin ich denn
Kein Ritter mehr?

Doch ist der Greis der seelischen Erregung nicht mehr gewachsen: er stirbt mit den Worten «Wo sind die Schlüssel? . . . Luft . . . Wo sind die Schlüssel? Die Schlüssel her!» — Der alte Baron ist eine düstere, lebensvolle Gestalt. Die unselige Sucht, die sein ganzes Wesen ergriffen hat, reibt ihn auf, wie den jüngeren Macbeth der unwiderstehlich wachsende Ehrgeiz: obwohl der Hang zum Golde scheinbar sein ganzes inneres Sehnen ausmacht, leidet er doch schwer, und nicht leicht ist ihm die Last der Gewissenspein, der er in seinem Monolog so erschütternden Ausdruck gibt:

Dann sagt der Sohn, daß mir das Vaterherz
Mit Steinmoos überwachsen, daß mich niemals
Ein Wunsch durchglüht, daß mein Gewissen auch
Mich nie gequält — dies Tier mit scharfen Fängen,
Die in das Herz sich krallen — das Gewissen,
Der ungebetne, überläst'ge Gast,
Der grobe Gläubiger, die grause Hexe,
Vor welcher selbst der Mond erbleicht, die Gräber
Erschrecken und die Toten von sich spein! . . . —

In dasselbe Jahr fällt die nicht weniger tief angelegte dramatische Studie «Mozart und Salieri».

Puškin benutzt hier das Gerücht, nach dem Salieri Mozart aus Neid um seine Genialität vergiftet haben soll.[1])

Er führt in dem Gedicht die Kollision des mittelmäßigen Talentes mit dem Genie vor und vielleicht beziehen sich auf diese Arbeit die folgenden Zeilen, die drei Jahre früher niedergeschrieben sind:

«Ein Gelehrter ohne Begabung gleicht jenem armen Mullah, der den Koran zerschnitt und verzehrte, im Wahn er könne sich so mit dem Geiste Mohammeds erfüllen.»

---

[1]) «Bei der ersten Aufführung des «Don Juan», als alles im Wohlklang Mozartscher Harmonien schwelgte, ertönte plötzlich ein Pfiff: erstaunt und unwillig wandte man sich um, und der bekannte Salieri verließ von Neid entbrannt wütend den Saal. Salieri starb vor 8 Jahren. In mehreren deutschen Zeitschriften hieß es, er habe auf dem Totenbette ein schreckliches Geständnis abgelegt: er hätte den großen Mozart vergiftet. — Der Neider, der es vermochte, den «Don Juan» auszupfeifen, konnte auch seinen Schöpfer vergiften.» (1833.)

«Subtilität ist noch kein Beweis von Verstand. Dummköpfe und sogar Verrückte sind manchmal erstaunlich subtil. Man kann hinzufügen, daß Subtilität sich nur selten mit Genie vereint, das gewöhnlich offenherzig, oder mit großem Charakter, der immer aufrichtig ist.» (1827.)

Aber es handelt sich in dem Gedicht nicht um einen banalen Kontrast: Salieri ist nicht etwa ein schablonenhafter Neidling. Es stehen sich gegenüber der mit Selbstverleugnung einzig seiner Kunst ergebene Salieri, der sehr wohl imstande ist, fremdes Talent zu werten, und das naive, sorglose Genie, Mozart, zu Zeiten leichtfertig gegen sich selbst und gegen seine größten Schöpfungen, was eben seinen pedantischen Freund besonders aufbringt. Mit der Idee seines göttlichen Requiems im Kopfe läßt er einen blinden Gassenfiedler in Salieris Gegenwart «voi che sapete» aufspielen. Salieri ist empört, noch mehr erregt ihn der krasse Gegensatz zwischen dem mangelhaften Spiel des Geigers und den Tönen von Mozarts letzter Schöpfung: «Du Mozart bist deiner nicht würdig! Ein Gott bist du, und weißt es selber nicht.» Und Mozart entgegnet: «Ei, in der Tat? Das hab ich nicht gewußt ... Doch meine Gottheit hungert schrecklich!» Und Salieri befestigt sich immer mehr in der Überzeugung, daß Mozarts Ruhmesglanz vergänglich ist, daß Mozart keinen Erben seines Geistes hinterlassen wird, und mithin die Kunst nicht erhebt und vorwärts führt, sondern nur ihre Jünger in den Schatten stellt:

Bringt Nutzen er? Gleich einem lichten Cherub
Hat er mit Himmelsliedern uns beglückt,
In uns — des Staubes Söhnen — leere Sehnsucht
Erweckt — und flog alsbald von dannen!
Drum fliege fort, je früher — desto besser! . . .

Liebe und Haß gegen Mozart vereinigen sich in Salieris Seele zu einem seltsam gemischten Gefühl. Er leidet nicht nur rein selbstisch, es ist ihm auch um seine geliebte Kunst und ihre derzeitigen Vertreter zu tun. Als er schon das Gift in Mozarts Glas geworfen, bewegen ihn noch die Töne des Requiems zu Tränen. Salieri gehört nicht zur Kategorie der banalen Bösewichter, die Puškin in der französischen Tragödie ärgerten.

Mit sehr feinen Strichen zeigt Puškin, wie in Salieris Seele der ihm vorher gänzlich unbekannte Neid aufkam und erstarkte. Salieri leidet selbst aufrichtig unter diesem bisher verachteten Gefühl:

. . . Glücklich war ich, mich
Beseligte das Streben, der Erfolg,

Der laute Ruhm; auch durch der Kunstgenossen
Erfolg und Streben ward ich hoch beglückt — ...
... Wer kann
Behaupten, daß der stolze Salieri
So kleinlich jemals war, um Neid zu hegen?
Daß er gleich einer Schlange, die von Menschen
Zertreten, machtlos Sand und Staub verschluckt?
Wer? — Niemand! ... Aber jetzt — ich muß es sagen —
Jetzt bin ich neidisch! Ich beneide tief,
Beneide qualvoll. —

›ses tragische Neidgefühl hat sich aus seelischer Über-
;ung entwickelt, die durch mancherlei persönliche und beruf-
ıttäuschungen und innerliche Erschütterungen hervorgerufen

ı Kindheit an hat er sich leidenschaftlich der Musik, und
Musik ergeben, in mühsamer Arbeit und zäher Ausdauer
r allem eine glänzende Technik angeeignet; erst dann er-
er sich auch schöpferisch tätig sein zu wollen; doch jede
von Ruhmsucht in sich ertötend, verbrannte er oft seine
itionen, die in schlaflosen Nächten, unter Tränen der Be-
ng entstanden waren. Das Auftreten eines Genies wie Gluck
ıte ihn, einen Strich durch sein ganzes bisheriges Streben
hen, um unverzagt neue Wege zu wandeln. Erfolg hatte er
ı «durch Eifer, durch beharrlich eh'rnen Fleiß», und als ihm
ım anfing zu lächeln, — da trat Mozart auf!

... O, gerechter Himmel!
Ist das Gerechtigkeit, wenn du als Strafe
Für heiße Liebe, vollste Selbstverleugnung
Für Glutgebete, unablässig Mühn
Verleihest deine heilig-hehre Gabe
Und ein unsterbliches Genie — derweil
Du eines Toren, eines Schwelgers Haupt
Mit höchstem Ruhm umstrahlst? O Mozart, Mozart!

verzweifelnd aus.

einer andern Stelle spielt er auf sein zerstörtes Lebensglück
:htzehn Jahre vor Mozarts tragischem Ende verzehrte er sich
ıcklicher Liebe zu Isora, die ihm als letztes Geschenk Gift
›ß. Durch das Unglück in der Liebe ist ihm sein Leben
Er hing an sich wenig an ihm, aber seit jener Katastrophe
ıt es ihm als eine «unerträgliche Wunde», häufig sehnt er
l herbei; aber

Warum denn sterben? — dacht' ich; — möglich ist's,
Daß mich durch Glück das Leben überrascht;
Vielleicht beseelt mich schöpfungsreiche Nacht
Begeisterung und heiliges Entzücken,
Vielleicht erschafft ein neuer Haydn Großes
Und füllt mit neuer Wonne mir das Herz . . .

Isoras Gift, das «Vermächtnis der Geliebten» wirft er jetzt in den «Becher der Freundschaft», in des gehaßten Freundes Glas.

Vortrefflich ist der wahrhaft tragische Ausgang. In der Vergiftungsszene fragt Mozart Salieri, ob es wahr sei, daß Beaumarchais jemand vergiftet habe. Aber Salieri meint, Beaumarchais würde in solcher Rolle lächerlich erscheinen. Mozart erklärt anders: «Er ist ein Genie, wie ich und wie du. Aber Genie und Übeltat — sind unvereinbar. Nicht wahr?» Diese naive Erklärung fordert Salieri heraus. «Meinst du?» fragt er und wirft das Gift in Mozarts Becher.

Als aber der vergiftete, kranke Mozart nach Hause geht, um sich zur Ruhe zu begeben, bricht der allein zurückbleibende Salieri aus: «Du wirst für lange Zeit entschlummern, Mozart!» Doch dann steigen quälende Zweifel in ihm auf über den Sinn von Mozarts letzten Worten:

Hat er denn recht, und ich bin kein Genie?
Genie hat nichts gemein mit dem Verbrechen . . .
Nein, nein, es is nicht wahr: denn Buonarrotti? . . .
Ist es vielleicht ein Märchen nur der stumpfen
Gedankenlosen Menge? Nun, dann war
Kein Mörder auch des Vatikans Erbauer! —

In demselben Jahre (1830) erschien noch eine glänzende dramatische Arbeit in vier Szenen: «Der steinerne Gast», die gleichfalls Puškins geistige Verwandtschaft mit Shakespeare erkennen läßt. Die handelnden Personen sind mit großer Feinheit gezeichnet: so der dreiste und dabei feige Leporello mit dem familiär-vertraulichen Benehmen seinem Herrn gegenüber; der düstere Don Carlos, Bruder des von Don Juans Hand gefallenen Comturs, der nie lächelt, auch nicht im tête-à-tête mit der bezaubernden, heißblütigen Hetäre, der Schauspielerin Laura. Diese selbst erregt unser Interesse: ihr gefallen nur waghalsige, den Tod verachtende Männer, wie Don Juan, die sich ihretwegen gegenseitig umbringen. Sie hat Don Carlos nicht fortgeschickt, weil er Temperament besitzt: im Zorn hat er sie vor ihren Gästen beleidigt, als sie des abwesenden Don Juan freundliche Erwähnung tat. Da plötzlich erscheint Don Juan, er nimmt Don Carlos Herausforderung an und ersticht ihn auf de[r]

Stelle. Es schreckt Laura nicht, mit ihrem wiedergekehrten Verehrer eine Liebesnacht zu feiern, während nebenan die Leiche des Erschlagenen liegt. Carlos hatte dem achtzehnjährigen schönen Weibe das Bild eines trüben Lebensabends vor die Seele führen wollen; die Antwort war eine begeisterte Schilderung von Liebe und Leidenschaft in der poetischen, südlichen Nacht:

Geh', öffne den Balkon . . . Wie still der Himmel!
Wie regungslos die laue Luft! Die Nacht
Haucht schmachtend Lorbeer- und Zitronendüfte!
Am tiefen Himmelsblau erglänzt der Mond,
Und mit gedehntem Tone schrein die Wächter . . .
Und fern von hier, im Norden — in Paris —
Umziehn vielleicht den Himmel düstre Wolken,
Ein kalter Regen strömt im Sturmgebraus —
Uns aber kümmert's wenig . . .

Der Held des Gedichtes ist schlechtweg prächtig. Den Tod verlacht er; nur was gefährlich, kann ihn locken. Für seine Opfer hat er nur zynische Gleichgültigkeit. Wie er das Denkmal des von ihm getöteten Comturs sieht, scherzt er:

Wie hat man ihn
Gigantisch dargestellt! Sieh' diese Schultern!
Ein Herkules! Doch hager war und klein
Der Selige, da er am Leben war.
Wollt' er sich auf die Zehenspitzen stellen,
Kaum bis zur Nase reichte seine Hand.
Als wir beim Eskurial zusammentrafen,
Da spießt' er sich an meinem Degen auf
Und zappelte im Tod gleich der Libelle
An ihrer Nadel.

Und nun fesselt ihn des Comturs schöne Witwe, was Leporellos freche, aber nicht unberechtigte Seitenbemerkung hervorruft:

Erst ersticht er ihren Mann,
Dann labt er sich an ihren Witwentränen.
Gewissenloser Mensch!

Von seinen früheren Abenteuern erwähnt er mit einiger Wärme nur den Roman mit der kranken, unglücklich verheirateten Frau:

Don Juan (nachdenklich): Arme Ines!
Sie ist nicht mehr! Wie hab' ich sie geliebt!

Leporello: Ich weiß es — Ines mit den schwarzen Augen.
Drei Monde habt Ihr euch um sie bemüht,
Bis endlich Euch der böse Geist geholfen.

Don Juan: Im Juli war's . . . bei Nacht . . . Besondern Reiz
Fand ich in ihren schwermutmatten Blicken
Und ihren todesblassen Lippen. Du,
Wie mich bedünkt, hast sie für keine Schönheit
Gehalten. Und mit Recht — es war in ihr
Nur wenig wahrhaft Schönes . . . doch die Augen,
Der Blick aus diesen Augen . . . so ein Blick
Ist mir seitdem bei keiner mehr begegnet.
Und ihre Stimme klang so schwach, so matt,
Wie eines kranken Kindes. Doch ihr Mann,
Das war ein wüster, seelenloser Unmensch —
Zu spät erfuhr ich's . . . Arme, arme Ines!

Doch findet er seinen Gleichmut rasch wieder; andere folgten der «armen Ines», und neue werden ihr folgen . . .

Ihm kann es natürlich keine Schwierigkeit machen, Donna Anna zu betören, eine weltunerfahrene Frau, die als armes Mädchen die Ehe mit dem reichen, alternden Comtur einging, ohne daß man sie um ihren Willen auch nur gefragt hätte.

Don Juan weiß mit seinem geheimnisvollen Inkognito — anfangs im Gewande des Mönches, dann unter dem Decknamen eines Diego de Calvido — quälende Neugier in ihr zu erwecken: in einem keck, aber glücklich gewählten Augenblicke erst enthüllt er ihr seinen wahren Namen. Ungewohnt und natürlich desto gewinnender erscheint ihr seine gewandte, zuvorkommende Redeweise, in der Töne demütigster Verehrung wechseln mit denen beredter Verzweiflung, geschickt übertriebener Eifersucht gegen ihren «marmornen» Gemahl und vermessenster Kühnheit. Eben hat ihn hoffnungslose Liebe den Tod wünschen lassen, — jetzt beim ersten Erfolge, erklärt er mit überraschender Beredsamkeit, er sei «zum Leben verurteilt».

Schon als er sich zum ersten Mal an sie wendet (in der Kirchhofsszene), überrascht in seiner Redeweise die klug berechnet zielbewußte Vermengung mönchischer Demut mit ehrerbietigen, aber unzweideutigen Liebesbeteuerungen und verhaltener Leidenschaftlichkeit:

Ich . . . ich soll mit Euch beten, Donna Anna?!
O nein — nicht würdig bin ich dieses Glücks!
Nicht wag' ich es, mit meinen sünd'gen Lippen
Zu wiederholen Euer heilig Wort.
Voll Andacht nur vermag ich aus der Ferne
Auf Euch zu schaun, wenn Ihr, das Haupt gesenkt,
Den weißen Marmor mit den schwarzen Locken
Berührt . . . ach, dann bedünkt es mich, es habe
Ein Engel heimlich dieses Grab besucht!
Dann find' ich kein Gebet in meinem Herzen —

Nur Aufruhr find' ich dort. Und schweigend weid' ich
Die Blicke an dem holden Zauberbild
Und denke: dreimal glücklich, dessen Grabstein
Der Himmelsodem ihres Busens wärmt,
Den ihrer Liebe Zährenflut befeuchtet!

Selbstverständlich treibt er mit Donna Anna nur sein Spiel, wie n erfahrener Schauspieler, — das beweist eine Seitenbemerkung Ich seh' die Katastrophe nah'n»), — und weiß namentlich ihre Neuerde auszunutzen; doch muß man seine Gespräche mit der Dame, af dem Friedhofe, wie in ihrem Hause, als Improvisationen ansehen. evor er sie das erste Mal anspricht, beschließt er zu reden, was m in den Sinn kommt, ohne Vorbereitung, wie er «manch Liebesed improvisiert». Schon Belinskij hat übrigens bemerkt, daß für 'uškins Don Juan schwer die Grenze zu ziehen ist zwischen echter eidenschaft und bloßem Komödienspiel.[1]) —

Den Beschluß unserer Betrachtungen mögen einige Worte über inen leider unvollendeten dramatischen Versuch Puškins machen, er aber zu seinen besten Arbeiten gehört, über seine «Rusálka» (1832).

Eine ganze Reihe verbindender Fäden führen von Puškins 'üheren Dramen zu diesem Gedicht. Wir sahen, wie schon der 'alsche Dimitrij als feuriger und kühner Liebhaber gewissermaßen in Vorgänger Don Juans ist. Auch in der «Rusalka» wird uns (wie :hon Belinskij erkannt hat) eine Art Don Juan, aber von rein russi:hem Gepräge, vorgeführt. Das ist der Fürst, der erst die Müllers-chter verführt, und dann, des weitergesponnenen Verhältnisses üde, ein Mädchen aus vornehmer Familie heimführt. Aber sein nges Weib, an dem er anfangs Gefallen fand, kann ihn auch nicht uernd fesseln: ihre stete Gegenwart, ihre Sorglichkeit für ihn fallen m lästig. Da gerät er auf der Jagd zufällig an die ihm wohlkannte Stelle im Walde. Die schon zerfallene Mühle ruft die Ernerung an seine Jugendliebe, an Natáša, die Müllerstochter wach gl. Don Juans Gedenken an Ines). Zu seiner Verwunderung begnet er dem närrisch gewordenen Müller, und dessen verwirrte,

[1]) Man darf vielleicht mit Einschränkung Shakespeares Antonius zum Verich heranziehen. Man erinnere sich, mit welch feiner Schlauheit er im Senat den Mördern Caesars auftritt. Seine Leichenrede wird in ihrem Verlaufe immer richtiger, und allein geblieben ergeht er sich in einem flammenden Monolog über Schrecken des Bürgerkrieges, der durch Brutus und Cassius heraufbeschworen Doch dieser Augenblick spontanen Hervorbrechens der Gefühle vergeht, und nächsten Akt erwägt er kalt und zynisch mit Octavian und Lepidus, wer auf Proskriptionsliste zu setzen sei . . .

zusammenhangslose Reden lassen ihn erraten, welch trübes Dra sich hier nach seinem Bruche mit Nataša abgespielt hat: Nataša l im Fluß den Tod gesucht und gefunden, und ihr Vater darüber d Verstand verloren.

Dieser russische Don Juan ist nicht so unbesorgt leichtfer wie der Spanier: Unbefriedigtheit und Langweile kennzeichnen se Wesen. Immerhin benimmt er sich, als er sein Verhältnis mit Nata lösen will, wie ein erfahrener Don Juan: seine Worte sind höflic scheinbar zärtlich und aufrichtig, aber für die gutmütige und offe herzige Nataša nicht ganz verständlich. Doch ahnt er nicht im enferntesten, welchen Sturm der Entrüstung er im Herzen seines ve lassenen Liebchens entfesselt hat: nach einigen wahrhaft tragische Ausbrüchen dem Vater gegenüber, schleudert sie alle Geschenke de Fürsten von sich und stürzt sich in den Dnepr, wo sie in eine Ru salka (d. i. eine Stromnixe) verwandelt wird.

Diese dramatische Skizze ist ebenso wie die früheren wied reich an verschiedenartigen, mit überzeugendem Wirklichkeitssin charakterisierten Gestalten. Prächtig z. B. sind die Teilnehmer a der Hochzeit des Fürsten: der Freiwerber, Brautführer, die Heirat vermittlerin, der Chor spöttischer Mädchen oder die alte Amme d jungen Fürstin.

Aber auch der romantische Teil des Gedichtes ist mit lebendig Strichen gezeichnet: — das Reich der Rusalken auf dem Grunde d Flusses, ihre wunderbaren Lieder, ihre majestätisch-erhabene, äuße lich kalte, aber auf Rache sinnende Herrscherin Nataša, mit d kleinen Rusalka, ihrem Töchterchen, die ans Ufer hinaussteigt, u nach dem schwachsinnigen Großvater zu sehen, und die den Fürst in die Tiefe hinablocken soll.

Puškin führt uns mit dem Anfang des Gedichtes gleich « medias res»: der alte, materialistisch veranlagte Müller sieht sein Tochter ihre Beziehungen zu dem vornehmen Herrn nach, schilt d Mädchen in humoristisch gefärbter, recht lebenswahrer Rede, w sie nicht verstehe, einen so reichen Verehrer zu behandeln: müsse vor allem die jungfräuliche Ehre bewahrt werden; sei (aber schon verloren, so solle man wenigstens für die Seinigen Ve teile zu ziehen suchen.

Wir ahnen das kommende Unheil, der Müller argwöhnt ab nicht, welch schweren Schlag ihm das Schicksal bereitet. Der Für der sich lange nicht hatte sehen lassen, erscheint mit reichen G schenken für Nataša, um von ihr Abschied zu nehmen auf imm

Der Müller findet seine Tochter regungslos, er bewundert das «königliche» Geschenk; ihre zornigen, leidenschaftlichen Worte versteht er nicht sofort und will wieder in seinem Sinne Moral predigen; aber da muß er aus dem Munde der Tochter einen erschütternden Vorwurf gegen seine sträfliche Nachsichtigkeit hören, und zu seinem Entsetzen stürzt sie sich vor seinen Augen in den Strom.

Der echt russische Gegenstand und seine treu im russischen Geiste gehaltene Ausführung legen doch wieder Zeugnis ab für die Beeinflussung des Dichters durch Shakespeare. Das hauptsächlichste Geheimnis dieses Einflusses liegt ja gerade darin, daß Shakespeare seinen genialen Verehrern in Deutschland wie auch in Rußland den Weg gewiesen hat zum gründlichen Studium des eigenen Volkes, seiner Lebensweise, Geschichte und volkstümlichen Poesie.

Kleinere Mitteilungen.

Shakespeares «Julius Caesar» und die Entstehungszeit des anonymen Dramas «The Wisdome of Doctor Dodypoll».

In bezug auf Mark Antonys pathetischen, sich unserem Gedächtnis tief einprägenden Ausruf an der Bahre Caesars:

> O judgement! thou art fled to brutish beasts,
> And men have lost their reason . . . . . . (III, 2, 109f.)

scheinen sich böswillige Kritiker, vor allem die Rivalen des erfolgreichen Dramatikers darüber lustig gemacht zu haben, daß die von den Menschen verlorene Vernunft zu den Tieren geflohen sein soll. Es kam in ihren Kreisen ein geflügeltes Wort auf, das eine Verkürzung und Verschmelzung der beiden Sätze Mark Antonys bot — — bei passenden und unpassenden Gelegenheiten scheinen sie im Scherz gesagt zu haben: «Die Vernunft ist längst zu den Tieren geflohen, wie du weißt.»

Das erste, bisher für das einzige geltende Beispiel dieses Diktums ist bei dem Dramatiker gefunden worden, der ein besonders scharfes Auge für die Schwächen seines großen Nebenbuhlers hatte und der gerade an dem Julius Caesar gern mäkelte, bei Ben Jonson. In dem Lustspiel «Every Man out of his Humour» ließ er den allerlei unverdauten gelehrten Kram auftischenden Schwätzer Clove sagen: *Then comming to the pretty Animall, as Reason long since is fled to animalls, you know, or indeed for the more modellizing, enamelling, or rather diamondizing of your subject, you shall perceiue the Hypothesis, or Galaxia* etc. etc. (cf. Bangs Neudruck, Akt III, Szene 4, S. 123f.) Schon Gifford war durch diese Stelle an Shakespeare erinnert worden, ohne jedoch aus dieser Er-

kenntnis Nutzen zu ziehen, weil er an eine spätere Entstehungszeit der römischen Tragödie glaubte. Neuerdings aber hat Sarrazin mit Recht Cloves Anspielung als eines der Hauptargumente verwendet zu gunsten der Annahme, daß Shakespeares erste Römertragödie bereits 1599 entstanden sei (vgl. Beibl. d. Anglia XIV, 118).

Inzwischen ist mir ein weiterer Beleg für dieses geflügelte Wort aufgefallen, der ebenfalls beweist, daß es schon im Jahre 1600 gang und gäbe war. In dem anonymen Drama «The Wisdome of Doctor Dodypoll», das nach Fleays Angabe (BChr. II, 150) am 7. Oktober 1600 in die Stationers' Registers eingetragen und nach dem Ausweis des Titelblattes der alten Quarto noch in demselben Jahr gedruckt wurde — in dieser absonderlichen Mischung von Poesie, Geschmacklosigkeit und seichter Theatermache verliert Prinz Alberdure durch einen Liebestrank den Verstand. Mit den Worten:

> Downe with the battlements, powre water on!
> I burne, I burne; O give me leave to flie
> Out of these flames, the fiers that compasse me
> (Akt II, Sz. 1, cf. Bullens Collection III, S. 114.)

flieht er in die Welt hinaus. Nach der beliebten Art der elisabethischen Dramatiker ist sein Wahnsinn komisch ausgebeutet — er mißhandelt den Doktor Dodypoll, weil er in ihm *Melpomene, that Scottish witch,* sieht (III, 2 S. 129), und er liebkost einen bärtigen Bauern, den er für seine Geliebte, die junge Hyanthe, hält (III, 4 S. 133). Nach seinem Zustammenstoß mit dem Doktor läuft er, als die anderen Leute dem Bedrohten zu Hilfe kommen, wieder davon mit den Worten:

> Then *reason's fled to animals*, I see,
> And I will vanish like Tobaccho smoake (S. 129).

Diese Stelle liefert uns eine weitere Stütze der Annahme, daß Shakespeares «Julius Caesar» 1600 bereits einige Zeit auf den Brettern war. Außerdem werden von ihr alle bisherigen Vermutungen über die Entstehungszeit und Autorschaft der Dodypoll-Komödie umgestoßen. Sie kann weder identisch sein mit einem von Henslowe erwähnten Stück «The French Doctor», das 1594 florierte, noch auch vor 1596 entstanden sein, wie Steevens meinte (vgl. Bullens Einleitung S. 96, wo die beiden Vermutungen zweifelnd mitgeteilt sind), noch kann sie ein Werk George Peeles sein, wie Fleay (l. c. S. 155 f.) annahm, hauptsächlich weil Cornelia einige Verse singt, die aus einer

fragmentarisch erhaltenen Pastoraldichtung Peeles stammen. Es kann vielmehr kein Zweifel darüber bestehen, daß die anonyme Komödie nach dem Caesar, also erst kurz vor dem Druck in den Jahren 1599/1600 entstanden sein muß.

Bullen, dem dieser Shakespeareanklang entgangen ist, bemerkt über das sonstige Verhältnis des Anonymus zu Shakespeare: *The third scene of the third act, where Lassenbergh in the hearing of the enchanter chides Lucilia for following him, is obviously imitated from «Midsummer Night's Dream», and in single lines of other scenes we catch Shakespeares echoes* (Introd. S. 96), und in einer Anmerkung (S. 99) hat er dann noch auf ein wahrscheinliches Romeo-Echo aufmerksam gemacht. Zu seinem Text möchte ich bemerken, daß in einer Rede des Bauern: *If I have any scarres in my belly, pray God I starve, sir* (S. 139) zu lesen ist: *starres,* vgl. S. 133.

Straßburg. E. Koeppel.

God Save the Mark.

Die Amme erzählt Julien, daß sie Tybalt tot gesehen hat (III 2, 53):

> I saw the wound, I saw it with mine eyes
> — God save the mark — here on his manly breast.

Was die Kommentare und neuerdings Sarrazin im Anhang zu Schmidts Shakespeare-Lexikon, wo man weiteres nachlesen kann, über die merkwürdige Parenthese sagen, scheint mir keine genügende Erklärung. Die einen glauben, es sei eine Beteuerung; die anderen meinen, es sei eine Art Entschuldigung dafür, daß man etwas Unangenehmes erwähnt. Ich will nicht erst die Frage aufwerfen, ob die Worte in solchem Sinn genommen an dieser Stelle und wo sie sonst noch vorkommen irgendwelchen klaren Zweck hätten. Man würde doch, selbst wenn es gelänge, diese erste Frage zu beantworten, vor einer zweiten ratlos stehen: wie nämlich der Sinn der Beteuerung oder Entschuldigung sich an jene vier Worte anknüpfen konnte. Welches ist denn die «Marke», die Gott schützen soll?

Was die Worte bedeuten, ist mir klar geworden, als ich mir die Gestikulation der Amme bei ihrer Rede lebhaft vorstellte. Sie erwähnt die Wunde Tybalts und zeigt zugleich deren Stelle *(here)* an ihrem eigenen Körper (wobei natürlich der Gegensatz zwischen *manly breast* und der — Wirklichkeit einen derbkomischen Effekt machen soll). Hier liegt es für den klassischen Philologen nahe,

sich eines Aberglaubens zu erinnern, der in der großen Fundgrube für dergleichen, in Petrons realistischem Roman Verwertung gefunden hat. In diesem erzählt der Parvenü Trimalchio (Kap. 63) eine schreckliche Geschichte, wie in seiner Jugend einmal Hexen vor dem Hause seines Herrn ihr Unwesen getrieben hätten. ***Habebamus tunc hominem Cappadocem, longum, valde audaculum et qui valebat: poterat bovem iratum tollere. hic audacter stricto gladio extra ostium procucurrit, involuta sinistra manu curiose, et mulierem tanquam hoc loco — salvum sit quod tango — mediam traiecit. audimus gemitum*** usw. Auf Deutsch etwa: «Wir hatten damals einen Menschen aus Cappadocien im Hause, lang, sehr waghalsig und voller Kraft: er konnte einen wütenden Ochsen aufheben. Der lief mutig mit gezücktem Schwert aus der Tür (die Linke hatte er sich erst sorgfältig eingewickelt) und stach ein Weib (eine der Hexen) ungefähr an dieser Stelle — gesund soll sein, was ich berühre — mitten durch. Wir hören ihr Ächzen» usw. Friedländer hat in seinem trefflichen Kommentar zu Petron (Leipzig 1891, S. 291) bereits daran erinnert, daß ähnliche Anschauungen, wie sie Trimalchio im alten Italien an den Tag legt, sich auch in Deutschland finden. Wutkes klassisches Werk über den Deutschen Volksglauben (1869) notiert (S. 289, § 453) als thüringische und böhmische Volksmeinung das folgende: «Sieht man an Jemandem einen äußerlichen Schaden, ein Geschwür usw. oder beschreibt man dies, so darf man weder sich noch andere an der betreffenden Stelle berühren, sonst bekommt man dasselbe Leiden».[1]) Ob auch im Deutschen Formeln existieren, mit deren Hilfe man die schädlichen Folgen solcher Berührung abwehren kann, ist mir unbekannt; daß das lateinische ***salvum sit quod tango*** und ***God save the mark*** (d. h. «die berührte Stelle») gleichbedeutend sind, scheint mir jedenfalls auf der Hand zu liegen.

Es wird die Probe auf das Exempel sein, wenn wir nunmehr unsere Erklärung auf die anderen Shakespeareschen Belege unserer Formel zu übertragen versuchen. An einer Stelle ist der Erfolg überraschend. Im «King Henry» P. I (I 3, 53ff.) erzählt Hotspur, wie ihn das Erscheinen eines gezierten Höflings auf dem Schlachtfelde verdrossen habe:

---

[1]) Im schwäbischen Volksglauben gilt es für gefährlich die Stelle, wo andere Personen Warzen haben, am eigenen Körper zu bezeichnen: man bekommt sonst die Warze an derselben Stelle. Es ist bekannt, daß jedenfalls ähnliche pathologische Veränderungen der Epidermis durch Suggestion hervorgerufen werden können. Vielleicht haben wir hier eine Ursache für die Entstehung des ganzen Glaubens. — W. K.

he made me mad
To see him shine so brisk and smell so sweet,
And talk so like a waiting-gentlewoman
Of guns and drums and wounds — God save the mark! —
And telling me the sovereign'st thing on earth
Was spermaceti for an inward bruise usw.

Besser kann, meine ich, die weibisch verzärtelte Art nicht geschildert werden, als dadurch daß Hotspur den Gegenstand seines Widerwillens, sowie er nur von Wunden redet, sofort *like a waiting-gentlewoman* den ängstlich-vorsorglichen Zusatz *God save the mark!* machen läßt. Denn das sind natürlich eigene Worte des Höflings, die Hotspur referiert, nicht etwa eine Zutat Hotspurs zu dem Geschwätz des Höflings; auch hier soll die Formel den Ängstlichen vor einer Übertragung der fremden Wunden, von denen er spricht, auf den eigenen Körper schützen.

Freilich schon bei dieser Stelle ist eine gewisse Abbiegung von dem ursprünglichen Sinn der Formel zu bemerken. Es ist allenfalls denkbar, daß Hotspur dem Höfling nicht bloß Worte und Tonfall, sondern auch seine Geberden nachmacht; und so könnte er hier markieren, wie der von ihm Geschilderte die Wunden der Gefallenen am eigenen Körper demonstriert und dazu sein ängstliches *God save the mark!* spricht. Aber aus Shakespeares Wortlaut ist dafür kein sicherer Anhalt zu gewinnen, und wir haben hier also wohl wirklich eine Abschwächung des Gebrauchs vor uns: schon die bloße Erwähnung körperlicher Schäden muß nach des Höflings Meinung imstande sein, sie auf den Redenden zu übertragen, und die Abwehrformel, die ursprünglich nur für den Fall gleichzeitiger Berührung des eigenen Körpers diente, wird daher von solch Überängstlichen nunmehr auch da verwendet, wo eine solche Berührung gar nicht stattfindet und wo das Wort *mark* also eigentlich ohne Bedeutung ist.

Was bis hierher vorgetragen ist, scheint mir an dem eigentlichen Sinn von *God save the mark* keinen Zweifel zu lassen. Und obwohl nun an den drei noch übrigen Shakespearestellen die Formel wesentlich anders gebraucht ist, so lassen sich doch die Wege noch mit Leichtigkeit aufzeigen, die von der Bedeutung im «Romeo» über die in «Henry IV.» zu den weiteren Verwendungsweisen führen. Man schließt zunächst am besten die Stelle im «Merchant of Venice» an, wo Lancelot sagt (II 2, 25): *the Jew, my master, who — God bless the mark — is a kind of devil.* Hier dient *God bless the mark* offenbar noch in ähnlicher Weise als

apotropäische Formel wie bei der Erwähnung von Wunden: wenn man vom Teufel spricht, kommt er, und also muß man sich davor durch ein «Gott sei bei uns!» schützen. So aber gewöhnt man sich weiter die Formel zu setzen bei der Erwähnung von etwas, was man sich anders wünschte, ja schließlich (dies aber vielleicht nur in absichtlich skurriler Anwendung) bei Dingen, die man in guter Gesellschaft besser nicht erwähnt. Das erstere ist der Fall im «Othello», wenn Jago von Cassio sagt (I 1, 33):

He in good time must his lieutenant be
And I — God bless the mark — his Moorships ancient,

das letztere in den «Two Gentlemen of Verona» (IV 2), wo Launce von seinem Hunde erzählt: *he had not been there (bless the mark!) a pissing while, but all the chamber smelt him.*

Was ich hier über den ursprünglichen Sinn und den Bedeutungswandel unserer Formel gegeben habe, entspricht, wie ich meine, in allen Einzelheiten den psychologischen Gesetzen der Entwicklung von Volksgebrauch und -sprache. Aber wir danken es einem großen Dichter eines anderen Landes, wenn wir an einer genau entsprechenden Formel genau den gleichen Wechsel des Gebrauchs aufzeigen und so die für Shakespeare aufgestellte Reihe auch über den Schein der Subjektivität erheben können. Es ist G. G. Belli, dessen 2000 Sonette in römischer Mundart das päpstliche Rom der zwanziger bis vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts mit ebensoviel beißendem Witz wie minutiöser Treue schildern. Unter den guten und schlechten, ernsten und komischen Seiten römischen Lebens, die bei Belli in immer neuen Lichtern erscheinen, fehlt der Aberglaube nicht; ja wenn einmal Bovets Buch *Le peuple de Rome d'après les sonnets de Belli* (I, Paris 1902) bis zum zweiten Bande vorgeschritten sein wird, dann wird der Aberglaube hier ein besonders wichtiges Kapitel einnehmen. Unter seinen mannigfaltigen Zügen sind mir die besonders merkwürdig gewesen, die sich mit dem Altertum berühren. Auf vieles davon hat bereits Morandi, dem wir die klassische Ausgabe der Sonette Bellis verdanken (6 Bände, Città di Castello 1896), aufmerksam gemacht; aber gerade die schlagende Parallele zu der oben angeführten Petronstelle ist ihm entgangen.

Was bei dem alten Römer *salvum sit quod tango* hieß, begegnet bei dem neuen in verschiedenen Varianten. Die vollste und deutlichste ist *sarvo me tocco*, das Belli selbst *salvo dove mi tocco* («die

Stelle, wo ich mich berühre, soll keinen Schaden leiden») erklärt; daneben findet sich *sarvo oggnuno* («alles soll gesund sein») u. a. Um Verwendung und Entwicklung der Formel klarzustellen, führe ich ihre Belege hier auf unter Angabe der Abfassungszeit des Sonetts sowie der Band- und Seitenzahl bei Morandi; mit Rücksicht auf die Schwierigkeiten des römischen Dialekts füge ich eine Übersetzung bei. In *La mala fine* (29. Sept. 30, I 79) erzählt jemand von einer maulfertigen Frauensperson:

> E ppe la sua lingua che cusce e tajja,
> Buscò da 'n' antra donna de la bballa
> 'Na botta, sarv' oggnuno, all' anguinajja.

«Wegen ihrer Zunge, die näht und schneidet, kriegte sie von einem andern Weibe gleichen Kalibers einen Stich — alles soll gesund sein — in die Weiche.» Es hat also hier *sarv' oggnuno* genau den Sinn wie *God save the mark!* im «King Henry»: es soll den Schaden abwehren, den man sich schon durch bloße Erwähnung einer fremden Wunde am eigenen Leibe zufügen könnte. Ähnlich steht es bei dem Zornausbruch über eine Erdrosselung (5. Jan. 34, III 129): *striggneje, sarv' oggnuno, er gargarozzo* «wie kann man ihm *s. o.* die Kehle zuschnüren?» Für *sarvo me tocco* kann ich zwar einen Beleg gleich unmittelbarer Verwendung aus Belli nicht beibringen, doch geht ja aus den Worten selbst hervor, daß sie zunächst bestimmt sind, gesprochen zu werden, wenn man einen fremden Schaden am eigenen Körper zeigt.

Sehr schön aber kann man nun bei Belli das Undeutlichwerden der Formel verfolgen; sie verliert auch hier gewissermaßen ihr scharfes Gepräge und wird zu einem allgemein apotropäischen Spruche. Belli hat der Cholera von 1835 einen großartigen Sonettenzyklus (VI 305 ff.) gewidmet. Da spricht ein Zuversichtlicher (S. 305, 4. Aug. 35):

> Io sce ggiuco la testa s'un bajocco
> Che sta pidemeria, sarvo me tocco,
> Cqua da noi nun ce viè.

«Ich wette meinen Kopf gegen einen Heller, daß diese Epidemie nicht zu uns kommt.» Nur freilich, wenn der Zuversichtliche die Epidemie nennt, so muß er doch sicherheitshalber sein «gesund soll sein was ich berühre» hinzusetzen — wie Lancelot sein *God save the mark!*, wenn er vom *Gottseibeiuns* spricht. Ähnlich äußert sich nach Bellis eigenen Vorbemerkungen zu dem Sonett vom 30. Januar 1832 (II 73) die Gewitterangst der Römer darin, daß sie das Wort

«Blitz» *(furmini* oder *saette)* in den Mund zu nehmen vermeiden und dafür gewöhnlich *porcheria,* «Schweinerei», oder dergl. sagen, aber auch dies nicht ohne ein Schutzsprüchlein wie *Dio salvi oggnuno* oder *Salvo dove me tocco* hinzuzusetzen. Eine von Belli selbst herrührende Variante zu dem Sonett vom 11. November 1832 (II 112) gibt dafür einen hübschen Beleg. Ein römischer Pfahlbürger läßt sich dort über die Zwecklosigkeit der Blitzableiter vernehmen:

Nun ce so' le campane benedette,
Pe' llibberà le frabbiche christiane
Da lampi, toni, furmini e saette?

«Gibts nicht die gesegneten Glocken (der Schall des Erzes gilt bekanntlich seit undenklichen Zeiten als ein Schutzmittel gegen Blitze), um Christenhäuser vor Blitz und Donner zu schützen?» Belli hat selbst die letzten zwei Verse auch in folgender Fassung gegeben:

Pe' llibberà le frabbiche christiane
Dio ne scampi, da furmini e saette?

«Um Christenhäuser vor Blitz und Wetter (behüte uns Gott davor!) zu beschützen.» Hier steht denn also eine allgemein apotropäische Formel nach Bellis eigenem Zeugnis völlig gleich mit dem zunächst nur in ganz besonderen Fällen verwendbaren *sarvo me tocco.*

Die Verschiedenheit im Gebrauch unserer Formel bei Shakespeare, der sie bald mit vollem Verständnis für ihren Ursprung, bald in ganz abgeblaßter Bedeutung setzt, könnte man vielleicht auf die Verschiedenheit seiner Quellen zurückführen, die besonders eigentümliche Verwendung in den «Two Gentlemen of Verona» mit der besonderen Stellung dieses Stückes unter den Shakespeareschen in Zusammenhang bringen wollen. Aber ich glaube, man tut besser die höhere Kritik ruhen zu lassen, und sich auch hier an das zu halten, was Belli an die Hand gibt. An Belli zeigt sich, daß bei ein und demselben Schriftsteller, ja wir dürfen sagen, daß bei dem Volke das Bewußtsein für Sinn und Ursprung von Formen und Gebräuchen solcher Art hin und her schwankt, genau wie bei etymologischen Dingen: manchmal leitet ein richtiges Gefühl, Wort und Formel übereinstimmend mit ihrem Ursprung zu gebrauchen, bald wieder legt sich die Vergeßlichkeit der Einzelnen und des Volkes dazwischen, die in sprachlichen und volkskundlichen Dingen soviel Mißdeutungen des Alten veranlaßt hat.

Breslau. F. Skutsch.

Über die Entlehnungen und Änderungen von Na... .. d... Schauspielen und Erzählungen mit Verkleidungsmotiv.

Das älteste Schauspiel ... Verkleidungsmotiv scheint Do... «Calandra» (1521) zu s... von dem die Ausgabe von 1558 ... meinem Besitze ist. Das Schauspiel nimmt seinen Ausga... von der Erstürmung der Stadt Modòne (Μεϑώνη) durch d... Türk... was wie bekannt am 10. August 1500 geschehen ist. Aber sch... in dem nächsten Schauspiel «Il Sacrificio degli Intronati» find... wir die italienische Stadt Modena anstatt Modòne in Messeni... während der Name Flaminio unverändert bleibt. Cintio in sein... zwei Erzählungen (V, 7 und 8) erwähnt die Stadt Velona (jet... Aulonia), die in das siebente Kapitel der «Noches de Invierno» (Pamplona 1609) unverändert übergegangen ist, während Shakespeare in seinem «Two Gentlemen» der italienischen Stadt Verona de... Vorzug gab, wobei ihm aber das Malheur passiert ist, daß die... keine Seestadt wie Velona in Illyrien ist. Wir haben hier also ei... anderes Beispiel von der Substitution eines ähnlich klingenden, abe... sonst ganz verschiedenen Namens. Shakespeares Kenntnis von Cintio wird durch die folgenden Stellen bewiesen.

«Le Chevalier du Soleil» vol. I, p. 423:

> Ce disant elle se lança du petit bateau dans la mer; mais ses robes furent cause qu'elle ne put sitôt aller à fonds —

Cintio (V, 8):

> ma essendolesi sparsi i panni, che di pelle foderati erano, ... acque si stava sorta sul mare, di modo che pareva una Sirena, che a nuoto ne andasse

«Hamlet» (Quarto A):

> And for a while her clothes spread wide abroade,
> Bore the young Lady vp: and there she sate smiling,
> Euen Mermaide like.

In ähnlicher Weise hat wohl Shakespeare für den Namen Pinarda im «Ritterspiegel», den ihm schon vorher bekannten Namen Miranda substituiert. Die Änderungen des ersten Buchstabens eines Namens, um einen neuen oder schon vorher bekannten Namen zu erhalten, sind sehr häufig, wie aus den folgenden aus Francisco Rodrigues Lobo entnommenen Beispielen erhellt. In seinem «O Pastor Peregrino» (1608) finden wir Dinarda (Obras de Fransisco Rodrigues Lobo vol. III, p. 105, 111), während in seinem früheren

ver.» (1601) wir den Namen Minarda (Obras vol. II, ...nden. Als Mädchenname steht Minarda dem Shake... Miranda, der kein Vor...ne, sondern ein Beiname ist, ...ächsten. Das spricht ... ...as Zusammenarbeiten mit ...r. bei dem Miranda («Knight ... Malta») der Zuname eines ... Ein anderes Beispiel der Änderung des ersten Buch... ist Rizarda in «Primavera» (Obras de Lobo vol. II, p. 82) ... Nizarda in «O Desenganado» (Obras de Lobo vol. IV, p. 95). ...e Anspielung auf die Bedeutung des Namens Miranda finden wir «Corte ...na Aldea» 1619 (Obras de Lobo vol. I, p. 198), wo die ...ählung wahrscheinlich aus einer italienischen Quelle stammt und ...o Shakespeare zugänglich sein konnte. Nun kommt der Spanier ...pe de Rueda, der in seiner «Medora» den Namen Casandro ... Stelle von Calandro gesetzt hat. Der Kardinal erzählt uns in ...ner Vorrede, um die Fabel glaubwürdiger zu machen, von zwei ...ischen Brüdern Antonio und Valerio Porcari, die so ähnlich ...ren, daß ganz Rom sie nicht unterscheiden konnte, und der Name ...lerio ist nun wieder in Montemayors «Diana» übergegangen, ...ssen Felismena aber bei Antonio de Eslava als Feliseno er...heint. Anderseits hat Cintio (V, 8) den Namen Demetrio aus der ...landra entnommen. Betrachten wir jetzt die portugiesische Novelle ...s gemeos de Sevilha» von Gaspar Pires de Rebelo, die nach ...inem Tode 1650 in seinen «Novelas Exemplares» erschien, so ...nden wir dort den Namen Fellisbela als Verstümmelung von ...onte...ors Felismena. Lope de Rueda hat seinerseits den Namen ...ódena von Politis «Il Sacrificio degli Intronati» geerbt. In Lodge's ...osalynde» (1590) finden wir auch viele Namenentlehnungen aus ...m «Ritterspiegel», z. B. Rosalynde («Le Chevalier du Soleil» VI, ...4), Torismonde («Le Chevalier du Soleil» III, 327), und Rosader ...scheint als Rosauer (VIII, 9). Im «Ritterspiegel» verliebt sich ...rigens eine Infanta in eine verkleidete Prinzessin (VI, 39), und ...ch der Held Rosicler zieht sich bisweilen als Mädchen an (I, 220). ...ß Shakespeares Feste in «Was Ihr wollt» eine Verstümmelung ...n Fessenio in der «Calandra» ist, scheint beinahe sicher, wenn ...n die folgenden Parallelstellen berücksichtigt:

«La Calandra», 1558, f. 12

Va pur là, ci starai se crepassi Greco taccagno, —

«Twelfth Night» IV, 1

I prithee, foolish Greek, depart from me: —

Es ist also auch die Möglichkeit vorhanden, daß Messaline eine Verstümmelung von Modòne (*Μεθώνη*) in Messenien ist. Und so verschieden auch Calandro und Malvolio sind, so kann man die Familienähnlichkeit doch nicht verkennen. Da mir Mancher die häufige Benutzung von portugiesischen Schriftstellern verargen wird, so bleibt mir schließlich nichts übrig, als die Gestalt des großen Weltumseglers heraufzubeschwören, dem wohl in dem Namen Setebos das portugiesische *sete bois* = *septem boves* vorgeschwebt hat, wie dem des Französischen Unkundigen das *Donovan man* in dem *donne-moi la main* vorschwebt.

Worcester, Mass., U. S. A. Joseph de Perott.

Zu «Antonius und Kleopatra» in Deutschland.

Im Britischen Museum kam mir ein Duodezbüchlein von 104 Seiten in die Hand, das folgenden Titel führte: «Antonius und Kleopatra.» Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen.[1]) Von C. A. Horn, J. C. Grätz 1897. Über Christian Adam Horn, seine Persönlichkeit und literarische Tätigkeit vgl. Meusel, Lexikon der von 1750 bis 1800 verstorb. Schriftsteller, Leipzig 1802—16. VI, 115, und Goedeke, Grundriß zur dtsch. Lit., II. Aufl. V, 392. «Antonius und Kleopatra» ist erwähnt bei Rud. Genée, Gesch. der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland, Leipzig 1870. (S. 292: « . . . ist mir nicht bekannt geworden»), bei Moeller (Dr. G. H. M. Die Auffassung der Kleopatra in der Tragödienlitteratur der roman. und german. Nationen, Ulm 1888), wo 39 Bearbeitungen des Stoffes angeführt werden, findet das Stück keinerlei Erwähnung.

In der dem Stücke vorausgeschickten «Anmerkung» wird auseinandergesetzt, daß ein Schauspiel, dessen Stoff der Geschichte entnommen ist, auch manches enthalten darf, «was sich hat zutragen können», nicht bloß, was sich in Wirklichkeit zugetragen hat, wenn auch alles wesentliche, was sich zugetragen hat, «aufs Pünktlichste» darin zu finden ist. Schon in diesen einleitenden Bemerkungen charakterisiert sich das Stück als ein Produkt des Zeitalters der Aufklärung, die alles, was nicht historisch beglaubigt ist, als «Zusätze» oder «Zwischenspiele» brandmarkt, die «der Kenner leicht vom

[1]) Bei Meusel, Lex. mit dem Zusatz: Nach Shakespeare für die Bühne, Lpz. 1796.

Jahren zu unterscheiden wissen wird», die für den Nichtkenner aber «ein wechselndes und belehrendes Interesse» bieten sollen. Scheidung des Historisch-wahren vom Erdichteten und Belehrung sind die leitenden Prinzipien.

Der erste Akt enthält — wie die Anmerkung weiter erklärt — Begebenheiten, welche das Ganze charakterisieren sollen, die zwar nicht in der Geschichte erwähnt werden, aber dennoch hätten geschehen können. Sie dienen dazu, das Traurige der Handlungen nicht unmittelbar auf einander folgen lassen zu müssen. (Prinzip der Kontrastwirkung.) Auch diese Szenen glaubt der Autor rechtfertigen zu müssen, wenn er sagt, daß sie an und für sich wahr seien, da es Gaukler in Alexandrien gegeben und auch ein Philosoph Arius gelebt hätte. Auch dafür, daß er den Antonius ins Mausoleum hineintragen lasse, bittet er den Leser um Vergebung und entschuldigt sich damit, daß es gleichfalls nicht recht glaublich sei, daß drei zärtliche Frauenzimmer einen schweren Mann hinauf- und zum Fenster hineinziehen konnten, obwohl es die Geschichte so überliefere; solche Unwahrscheinlichkeiten müsse man auf Rechnung der Wunderkraft Klios setzen. Durch die Ohnmacht der Kleopatra, welche unter dergleichen Umständen auf natürliche Weise eintreten kann, wird der Auftritt noch natürlicher. Auch das Gaukelspiel des Wahrsagers darf uns nicht komisch vorkommen, man muß es sich aus den Sitten des Volkes erklären, welches Stier und Katze als Gottheiten verehrte. Übrigens verwahrt sich schließlich der Verfasser dagegen, daß der Übergang vom Komischen zum Tragischen allzurasch erfolge — was ihm also oben als richtige Erkenntnis ausgelegt wurden durfte, wird jetzt wieder abgeschwächt —: «der heroisch-wütende Zorn des Antonius bringt jene Erschütterung hervor, die zur Vorbereitung für das Tragische notwendig ist.» Er resümiert dahin, daß er die Wahrheit der Geschichte im theatralischen Gewande zeige, nicht in ihrer Nacktheit, gerade so wie er die Kleopatra nicht entblößt, — «weil dies gegen den Wohlstand einer gesitteten Schaubühne wäre» — und den Antonius im Kriegsanzuge erscheinen lasse. —

Der Schauplatz des in Prosa abgefaßten Trauerspiels ist nicht festgehalten. Beim ersten und zweiten Aufzuge ist keinerlei Szenenangabe, doch wir müssen annehmen, daß diese beiden Akte im Palaste der Kleopatra spielen. — Der dritte Akt spielt im Mausoleum, der vierte im Palast des Epafrodit, beim fünften schließen wir daraus, daß keine Erwähnung eines Szenenwechsels getan wird,

und aus dem Auftreten des Epafrodit in der ersten Szene, daß der Schauplatz gleichfalls nach dem Palast des Epafrodit verlegt ist.

Der erste Akt dient der Exposition. Das Stück setzt nach der Schlacht bei Actium ein, Kleopatra erwartet Antonius aus der Entscheidungsschlacht. Der Sekretär Kriton erhält den Befehl, das Gerücht vom Tod der Königin zu verbreiten, falls Antonius nach einem unglücklichen Ausgang der Schlacht heil zurückkehre. Der Schluß des ersten Aktes bringt die Nachricht, daß auch die Reiterei des Antonius zum Feinde übergegangen sei. Kleopatra begibt sich mit ihrer Dienerschaft ins Mausoleum.

Zweiter Akt: Bei seiner Rückkehr wütet Antonius gegen Kleopatra, die ihn an Augustus verraten und ihm seine Truppen übergeben habe.[1]) Nach der Meldung vom Tode der Kleopatra aber erfolgt ein Umschlag der Stimmung (wie bei Shakespeare), auch er glaubt nur durch den Tod den Sieg über alle Verluste erringen zu können. Aber Fros (bei Shakespeare Eros), der den Todesbefehl ausführen soll, tötet sich selbst. — Antonius bringt sich eine schwere Wunde bei und erfährt sterbend, daß Kleopatra noch lebe.

Dritter Akt: Antonius und Kleopatra sehen einander zum letztenmale wieder. Kleopatra faßt den Entschluß, auch ihrem Leben ein Ende zu machen.

Vierter Akt: Nach einer Zusammenkunft des Augustus mit Kleopatra, welche die Königin manche seiner Absichten ahnen ließ, erfährt sie von ihrem Vertrauten Dolabella, daß Augustus beabsichtige, sie in Rom im Triumphzuge einzuführen Sie beschließt zu sterben und erteilt den Auftrag, ihr zwei Nattern zu bringen.

Fünfter Akt: Das Leichenbegängnis des Antonius wird gefeiert und hernach ein prächtiges Leichenmahl gehalten. Kleopatra nimmt von ihren Dienerinnen Abschied und sendet einen Brief an Augustus, in welchem sie ihm ihren Entschluß kund gibt. Dann stirbt sie durch Schlangenbiß und auch ihre Dienerinnen vergiften sich. Die Abgesandten Cäsars kommen zu spät.

Die Analyse zeigt, daß unsere Bearbeitung des Kleopatrastoffes keineswegs eine neue Seite dieses so oft behandelten Sujets enthüllt. Es ist dies übrigens nur eine weitere Illustration für die Tatsache, daß dem alles verstehenden, die dunkelsten Probleme mit der Fackel der Vernunft durchleuchtenden Zeitalter der Aufklärung kein Thema zu schwierig, kein Konflikt zu gewaltig war, um ihn nicht auf irgend eine Art schematisierend im ABC der Vernunftästhetik unterzubringen.

Antonius und Kleopatra, eine der mächtigsten Schöpfungen Shakespeares, sowohl, was den Konflikt betrifft, der zwei Welten —

[1]) Da Kleopatra hier schon im Eingang den Befehl gegeben hat, dem Antonius ihren Tod zu melden, falls er nach unglücklichem Ausgang der Schlacht zurückkehre, so scheint sie wirklich einen Verrat begangen zu haben, andernfalls sie den Zorn des Antonius nicht zu fürchten hätte. — In Shakespeares Tragödie flüchtet sie erst beim Nahen des Antonius und gibt den erwähnten Befehl auch erst in diesem Angenblick. Hier dagegen ist alles vorbereitet.

om und Alexandria — umfaßt, als auch wegen der sprachlichen 'orzüge, der bilder- und gedankenreichen Diktion, wird hier vom tandpunkte des «Gelehrten» behandelt, der allen Ernstes seine eser versichert, daß «alles Wesentliche, so sich zugetragen, auf las genaueste und pünktlichste darin enthalten» ist. Er stellt uns sogar vor die Aufgabe, das Wahre und die Zusätze von einander zu unterscheiden, was uns, vorausgesetzt, daß wir zu den Kennern gehören, nicht schwer fallen werde.

Der Konflikt zwischen Rom und Alexandria, Occident und Orient, kommt überhaupt nicht zum Ausdruck. Die Römer treten uns erst im vierten Akt gegenüber, zunächst in der Gestalt des Ritters, der sich allerdings aus einem Schäferspiel in diese Römertragödie verirrt zu haben scheint. Einen würdigeren Eindruck macht Augustus, der kühl gegen die Verführungskünste der Kleopatra in starrer Konsequenz seine Zwecke verfolgt: nur tritt er viel zu wenig hervor (bloß in IV, 12), um eine nachhaltige Wirkung zu erzielen; auch sind seine Absichten — dank der Fürsorge des Autors, jeglichen Schatten einer Unklarheit zu verscheuchen — viel zu deutlich, als daß diese Szenen erwartende Spannung hervorzurufen vermöchten.

Das Gegenstück des Augustus ist der am Hofe der Kleopatra schwelgende verweichlichte Römer Antonius. So wenigstens lernen wir ihn bei Shakespeare kennen; hier freilich tritt dieser Gegensatz, welcher der Träger des ganzen Konfliktes sein sollte, wenig hervor; auch der Konflikt, der auf der früheren Verbindung des Antonius mit Octavia beruht, kommt nicht in Betracht; es wird bloß erwähnt, daß jener Octavia der Kleopatra wegen verstoßen habe (II, 10), im übrigen aber spielt dieses bei Shakespeare so einschneidende und schwerwiegende Faktum hier keine Rolle. Auch trifft in unserem Stück Antonius nicht mit Cäsar Augustus zusammen.

Kleopatra ist, entsprechend der Geistesrichtung des Verfassers durch keinerlei dämonische Züge ausgezeichnet; sie ist die Geliebte, das Weib des Antonius und wird als standhaft und gelassen geschildert; heroisch trägt sie alle Leiden, die ihr das Schicksal auferlegt und geht ihren Dienerinnen mutig im Tode voran; die letzteren sind im Stil der Vertrauten gehalten. Der Figur des Fros entpricht Eros in Shakespeares Stück (Druckfehler unserer Ausgabe der vielleicht einer Vorlage?); — Filet erinnert in manchen Züen an Enobarbus: er geht gleichfalls zu Augustus über, doch stellt

er keineswegs den Typus des reuigen Verräters vor, der, durch die Großmut seines Herrn besiegt, schmachvoll endet; es scheint, daß er schließlich doch seinem Gebieter die Treue bewahrt und bei Antonius ausharrt. Als ein froher Charakter liebt er es, Scherze zu machen und versteht es, sich die Liebe seiner Untergebenen zu erwerben.

Das Bestreben des Verfassers ging dahin, die Handlung möglichst zu vereinfachen. Die Reduktion wird deutlich, wenn wir das Stück mit dem Shakespeares vergleichen, ein Blick auf das Personenverzeichnis läßt sofort den Unterschied erkennen. Es fehlen gegenüber Shakespeare Enobarbus, Lepidus, Pompejus, Ventidius, Scarus, Dercetas, Demetrius, Philo, Mecaenas, Agrippa, Thyreus, Menas, Menecrates, Varrius, Taurus, Canidius, Silius, Euphronius, Mardian, Octavia. — Man sieht sofort, worauf es dem Autor ankam: die eigentliche «Römer»tragödie ist vollständig ausgeschaltet, die Verstoßung der Octavia vorausgesetzt und Kleopatra die rechtmäßige Gemahlin des Antonius.

Diese Ausscheidung ist wahrscheinlich auch der Grund der Vereidigung der Diener, dem zurückkehrenden Antonius den Tod der Kleopatra zu verkünden, am Eingang des Stückes (I, 9). — Bei Shakespeare fingiert Kleopatra die Todesnachricht aus Furcht vor dem Zorn des Antonius, übrigens auch auf den Rat der Charmion, dem sie in ihrer Angst und Verwirrung blindlings Folge leistet. Diese letzte Phase des Shakespeare'schen Dramas muß bei Horn für fünf Akte ausgenützt werden: bloß von diesem Gesichtspunkt aus ist die Vereidigung am Eingang des Stückes verständlich; denn wir entdecken keine Konsequenzen: Kleopatra ist, wie die ganze Entwicklung zeigt, hier ebensowenig wie bei Shakespeare eine Verräterin. Die fiktive Todesnachricht hat demnach ihren einzigen Grund in der technischen Hilflosigkeit des Verfassers und ist eine Folge der Reduktion der Handlung. Die Bearbeitung, infolge dieser Ausscheidungen eines Konfliktes ermangelnd, stellt eine Reihe von aufeinanderfolgenden Szenen ohne dramatische Steigerung dar, und entspricht inhaltlich (der Tod des Antonius und der Kleopatra) IV, 10f. und V in der Shakespeare'schen Tragödie. — Sogar die einzige Möglichkeit, die dem Autor geblieben war, nämlich den Konflikt zwischen Antonius und Kleopatra zum Ausdruck zu bringen, hat er nicht ausgenützt. Der «heroisch-wütende» Antonius trifft nicht mit Kleopatra persönlich zusammen, sondern läßt seinen Zorn in einem Monolog verbrausen. Es hängt dies gleichfalls mit der oben erwähnten fin-

gierten Todesnachricht zusammen, indem sie sich gleich nach der Vereidigung ins Mausoleum begibt und im zweiten Akt überhaupt nicht zum Vorschein kommt.

Außer den erwähnten Szenen entsprechen einander die Wahrsageszene: Shakespeare I, 2, Horn II, 5, 6, 7, 8, die Schilderung der Reise der Kleopatra nach Tarsus, Shakespeare II, 2 (Enobarbus in den Mund gelegt) bei Horn I, 14 (Gemäldebeschreibung). Von Shakespeare abweichend ist die Szene zwischen Kleopatra und Augustus (IV, 12) insofern, als der Zug, Augustus durch das Hervorholen ihres Briefwechsels an ihre frühere Liebe zu erinnern und zu rühren, in der englischen Tragödie fehlt. Ebenso fehlen die Arius-Szenen (III, 1, 2, 3, 4). Auch die Wahrsagerszenen tragen bei Shakespeare einen ernsteren Charakter, indem sie, nicht bloß der Milieuschilderung dienend wie hier, auch für die Entwicklung der Handlung selbst von Bedeutung werden. (Shakespeare I, 2 und II, 3.)

Die Frage, ob Horn neben Shakespeare vielleicht noch eine andere Vorlage benützt habe, läßt sich kaum entscheiden; doch dürfte er die Dryden'sche Bearbeitung «All for Love or The World well Lost» gekannt haben. In Lohensteins Antonius und Kleopatra-Tragödie findet sich gleichfalls ein Epaphroditus und das Motiv des Vorzeigens der Liebesbriefe in der Szene zwischen Kleopatra und Augustus, aber sonst keine spezielleren Übereinstimmungen. Der Zeit und auch dem allgemeinen Charakter nach zunächst stehen die Bearbeitungen des Stoffes von Ayrenhoff (1783) und Soden (1793), doch es läßt sich kein strikter Beweis für eine direkte Benutzung erbringen.

Es war vielleicht nicht recht angebracht, Horns Antonius und Kleopatra an Shakespeare zu messen, obwohl auf dem Titelblatt der ersten Ausgabe (Leipzig 1796) ausdrücklich bemerkt ist: «Nach Shakespeare für die Bühne»; vielleicht würde man eher auf seine Rechnung kommen, wollte man eine andere der zahlreichen Bearbeitungen des Stoffes, die dem Charakter und der ganzen Anlage nach mehr entsprechen, zugrunde legen. Und doch schien es gerade in diesem Falle am meisten angezeigt, das absolut Künstlerische — Shakespeare — als Grundlage zu betrachten: nur bei einer Vergleichung der beiden Extreme — auch Horns Bearbeitung darf in gewissem Sinne ein Extrem genannt werden — lassen sich, bei feststehenden Vorzügen auf der einen Seite, die Fehler auf der anderen Seite erkennen und beurteilen. Von diesem Standpunkte aus soll auch vorliegende Untersuchung betrachtet werden, nicht etwa

als die Vernichtung eines gegenwärtig vergessenen Literaturdenkmals, was offene Türen einrennen hieße, sondern als ein kleiner Beitrag zum Verständnis der Literatur des Aufklärungszeitalters, dessen Ideen kleine und große Geister in ihren Bann zu schlagen wußten und schon durch ihre starke Konsequenz und Einheitlichkeit unsere Aufmerksamkeit verdienen.

Bielitz. Dr. Max Lederer.

Zu Coriolan I, 4, 54.

Die alten Ausgaben überliefern in diesem Vers übereinstimmend die Lesung *Thou art left Martius.* Viele Herausgeber haben dieselbe ohne irgend welche Bemerkung, somit offenbar als verständlich und keiner Erläuterung bedürftig beibehalten. Dem genaueren Beobachter schien aber der Wortlaut der Folioausgaben anstößig. So macht Alexander Schmidt in seiner kommentierten Ausgabe, Berlin 1878, S. 62 ganz mit Recht darauf aufmerksam, daß der an dieser Stelle allein mögliche Sinn von *thou art left* = «du bist verlassen» kaum sprachgemäß sei, der Situation nicht entspreche und mit den folgenden Worten des Lartius, in welchen Coriolan als tot angenommen werde, nicht übereinstimme. Gegen den auf ähnliche Überlegungen begründeten Besserungsvorschlag *thou art lost* bringt Schmidt das gewiß gerechtfertigte Bedenken vor, daß der Bau des Verses eine andere Betonung (d. h. wohl den Typus × ⊥ ⊥ oder × ⊥ ×) verlange, und meint, es könnte an Stelle von *art left* ein Adjektiv, etwa *aweless* oder *peerless* gestanden haben.

Grundsätzlich scheint diese Beweisführung Schmidts überzeugend, aber die Wahl seines Ersatzwortes kann kaum gefallen. Man wird verlangen müssen, daß das Wort in den Zusammenhang paßt, der unbedingt ein Attribut erheischt, welches etwas äußerst kostbares, an Wert einem riesigen Edelstein gleichkommendes ausdrückt, und ferner muß der Wortlaut der Folio sich als Lese- oder Druckfehler einigermaßen wahrscheinlich machen lassen. Das wäre weder bei *peerless* noch bei *aweless* der Fall. Es wäre auffallend, wenn etwas höchst wertvolles durch eine Zusammensetzung mit *-less* bezeichnet würde. Viel näher scheint mir in solcher Situation die Möglichkeit zu liegen, daß *left* Druckfehler sei für die Superlativendung *-iest*.

Man denkt unwillkürlich an *worthiest*, das bei Shakespeare so beliebte Attribut, für das Schmidt in seinem Shakespearelexikon in

chem Gebrauch die Bedeutung *deserving praise, excellent (im-
ing all the shades of meaning between simple approval and the
ghest veneration)* anführt. Die Zurückführung des gedruckten
t auf eine handschriftliche Vorlage *worth* ist freilich vielleicht
cht ohne einen gelinden Zwang möglich, aber kaum ganz aus-
schlossen. Der Umstand, daß der gleiche Lartius schon in der
ächsten Szene 5, 26 sich von Coriolan mit der Anrede *thou worth-
st Martius* verabschiedet, wird nicht als ein Grund gegen die Zu-
ssigkeit unserer Vermutung verwendet werden dürfen, sondern ihr
ier noch als Stütze dienen. Jedenfalls befriedigt die Lesung *thou
orthiest Martius* an der ersten Stelle nach Sinn und Metrum so
it oder besser als irgend eine der bisher vorgeschlagenen Texther-
ellungen.

Basel. Gustav Binz.

The Malone Society.

A society called the Malone Society has been founded, with its adquarters in London, but welcoming members and support from parts of the world, for the purpose of rendering accessible ma-rials for the study of the early English drama. An account of e origin and aims of the Society may perhaps interest members the Shakespeare-Gesellschaft.

For many generations students and editors of the English drama, terested as they were chiefly in the literary side, believed that e works of former ages could be adequately represented to the aders of their own day in a more or less thoroughly modernised rm, and acted consistently upon this belief. How far the literary lue of the works they edited suffered from the methods adopted a question upon which opinion is a good deal divided: be it as may, the fact remains that the first protest came from those whose terest was philological in the narrower sense of the term. Largely ving to the labours of German scholars, it was gradually recognized at not only was the spelling of the original an important matter, ot lightly to be discarded by the editor, but that many other minor ints, which the older editors had thought unworthy of notice, pos-sed significance for students. As a result of this change of opi-on a conservative reaction set in, and it became the object of all ious editors to produce texts that should satisfy the utmost de-nds of the philological expert. At the same time, however, they

still aimed at meeting the requirements of the reader whose interest was literary rather than linguistic. The result was failure. The literary reader was annoyed by the constant use of brackets and other typographical devices for disfiguring the page, and by what seemed to him an unnecessary and pedantic archaism. The linguistic student, on the other hand, still found his confidence in the text shaken by the introduction of alterations and emendations with many of which he could not agree. It was obvious that no sort of finality was attainable upon these lines, and it soon came to be seen that the solution of the difficulty lay in meeting each demand separately. The expert student could be put in possession of a faithful reproduction of the original, upon which to exercise his own philological ingenuity. In this department relative finality could be easily attained. On the other hand it was recognized that the demands of the literary reader were themselves a varying quantity, and that the advance of knowledge suffised of itself to make a final critical edition intrinsically impossible.

It was when this conviction began to force itself upon those interested in the early English drama that the formation of a society for the production of literal reprints first came to be discussed. The most hopeful sign observable was the excellent work being done by Prof. W. Bang in his «Materialien zur Kunde des älteren Englischen Dramas». Unfortunately a variety of small reasons combined to prevent these valuable publications from obtaining any large measure of support in England, and it was also felt that the ground could be more conveniently covered by two independent organizations working in harmony with one another. While schemes were being vaguely mooted various incidents occurred impelling to action. A society was announced, promising the publication of something like a corpus of early English drama. It soon appeared, however, that the so-called society was in fact an ordinary publisher's venture, and when the first volumes were issued the texts they contained were found not only to be completely modernised, but to be for the most part reprints, not of the originals, but of the notoriously inaccurate edition in Hazlitt's Dodsley. About the same time the British Museum acquired a number of interesting dramatic quartos, among them three plays which had hitherto been known by name only. The situation seemed to demand action.

Private inquiries were made with regard to the support upon which such a scheme as that contemplated could count, and the

promoters were soon able to publish a preliminary list containing the following names: W. Bang, F. S. Boas, R. W. Bond, A. H. Bullen, Henry Bradley, Alois Brandl, E. K. Chambers, G. B. Churchill, W. J. Craig, W. McNeile Dixon, Edward Dowden, Oliver Elton, Ewald Flügel, T. Gregory Foster, C. M. Gayley, Israel Gollancz, Edmund Gosse, H. F. Heath, C. H. Herford, W. P. Ker, Sidney Lee, R. B. McKerrow, J. M. Manly, A. W. Pollard, Walter Raleigh, Frank Sidgwick, Percy Simpson, George Saintsbury, G. Gregory Smith, G. C. Moore Smith.

An inaugural meeting was held at University College, London, on July 30, 1906, Dr. Gregory Foster presiding. An organizing committee was appointed with directions to report to a general meeting before the end of the year. This was held on December 4, and the rules submitted by the committee were approved. The officers for the year were also elected: President, E. K. Chambers; Hon. Treasurer, A. W. Pollard; Hon. Secretary, Arundell Esdaile; Hon. General Editor, W. W. Greg; Members of Council, F. S. Boas, T. Gregory Foster, R. B. McKerrow, Frank Sidgwick, Percy Simpson.

The publications, which are issued to members only, will consist for the most part of faithful reprints of old plays. Particular attention will be paid to that portion of the drama which was written before the end of Elizabeth's reign, not on account of any greater intrinsic interest claimed for it, but because the advantage of the literal over the normalized reprint becomes less noticeable as we approach modern times. The publications will also include reprints of documents illustrative of the history of the drama and the stage. The amount which it will be possible to publish annually will, of course, depend upon the number of members. Every new recruit brought in will increase the amount which members will receive in return for their subscriptions. These are fixed at one guinea and are payable in advance to the Hon. Secretary (British Museum, London, W. C.). For the present there is no entrance fee.

The first issue was made in the spring and consisted of the following four plays: *Johan the Evangelist*, from the undated quarto by Waley; *Wealth and Health,* from the undated quarto, also perhaps by Waley; *The Battle of Alcazar,* attributed to George Peele, from the quarto of 1594; *Orlando Furioso,* attributed to Robert Greene, from the quarto of the same date. Further publications will be chosen from the following plays: *The Beauty of Women (Calisto and Melibaea),* F°. n. d.: *Apius and Virginia,* by R. B., 4°. 1575; *The Tragical*

Reign of Selimus, 4°. 1594; *A Knack to Know an Honest Man,* 4°. 1596; *Sir John Oldcastle,* 4°. 1600; *The Weakest goeth to the Wall,* 4°. 1600; *King Leir and his Three Daughters,* 4°. 1605; *Sir Thomas More,* MS. Harley 7368. It is also hoped that the Society may shortly issue documents selected from the Declared Accounts of the Treasurer of the Chamber preserved among the Pipe Rolls, from the Lansdowne manuscripts, and from the records of the City of London.

W. W. Greg.

Nekrologe.*)

Dr. Richard Garnett, C. B.

The literary world is the poorer by the death on 13th April last, of Dr. Richard Garnett, C. B. The eldest son of the Rev: Richard Garnett, a distinguished philologist and eminent Greek scholar, Richard Garnett was born at Lichfield on Feb. 27th 1835.

Soon after his birth, his father then Priest Vicar of Lichfield Cathedral. removed to London on his appointment as Assistant Keeper of Printed Books at the British Museum.

In London Richard Garnett attended a private school, but it was mainly to his father's supervision that he was indebted for the thoroughness of his education.

The Rev: Richard Garnett died in 1850. The following year, his son then only 16, was appointed to a junior position in the Library of the Museum, thus entering on the first of 48 years of strenuous and devoted labour at the British Museum.

For the first few years, as an Assistent in the Library, he worked principally at the compilation of the General Catalogue.

That the Museum authorities speedily came to recognise the ability of their young assistant, is apparent in the fact that some few years later he was given the responsible duty of arranging the recent acquisitions to the Library: a task singularly adapted to Mr. Garnett with his wide knowledge of foreign languages.

In 1875, he was promoted to the post of Assistant Keeper of Printed Books and Superintendent of the Reading Room at the Museum, and many were the changes introduced under his direction to facilitate the labour of the student.

*) Nekrolog von F. L. Proescholdt, übernommen von Geh. Rat Prof. Dr. Wülker, folgt nächstes Jahr.

Until his appointment in 1890 as Keeper of Printed Books, Dr. Garnett acted as editor of the Printed Catalogue, and the work was under his general direction up to the time of his retirement, a year before its ultimate completion.

That the superintendence of this stupendous enterprise has gained him the everlasting gratitude of all generations of students, is readily appreciated when one learns that the number of volumes in the Manuscript catalogue was estimated at 9.000: — «Three times as many as the Reading Room could contain, or the public conveniently consult». Small wonder that the cry for a Printed Catalogue had become urgent.

In co-operation with Mr. Henry Jenner, Assistant in the Library, Dr. Garnett introduced in 1887 the Sliding Press, thus obviating the necessity for new buildings to accommodate the rapidly increasing supply of books.

Many important and notable works were added to the Library, during his reign as Keeper, foremost among them, some valuable Caxtons and old Spanish books.

Plans for the establishment of a photographic department at the Museum, and for the employment of the printing telegraph to write readers' tickets and thus avoid delay in the Reading Room, have not yet been carried out.

Dr. Garnett's first book of poems «Primula» appeared in 1858, this was reprinted the year following with additions under the title of «Io in Egypt and other Poems». In 1862 came a volume of poems translated from the German, and the same year some fragments in verse and prose of his own discovery from Shelley's manuscripts, hitherto unpublished. These are now included in the standard editions of Shelley's Poems. Dr. Garnett was known to the Shelley family, and had been the recipient of some valuable portions of Shelley's manuscripts. Besides editing and writing prefaces for books innumerable, Dr. Garnett wrote constantly for Reviews and Magazines. Beginning in 1864, for more than 17 years, he contributed a monthly summary of contemporary German literature to the «Saturday Review», and wrote also for a considerable time, the monthly article on Magazine Literature for the «Illustrated London News». A small volume «Idylls and Epigrams», chiefly from the Greek Anthology came out in 1869, and was republished in 1892 as «A Chaplet from the Greek Anthology».

Monographs on Carlyle published 1887, Emerson the year following and Milton 1890, came out in Mr. Walter Scotts «Great Writers Series».

He also wrote the survey of Victorian Literature in Mr. T. H. ırd's «Reign of Queen Victoria», 1887.

The next poetic production appeared after a long interval in 90, entitled «Iphigenia in Delphi», a tragedy on the Greek model. 93 saw the publication of his collected original poems; the sonnets m this volume, with additions were republished in 1902 under title of «The Queen, and other Poems». The «Life of William ıke Painter and Poet», came out as a Monograph in the «Portfolio».

In 1895 «The Age of Dryden» was written for Messrs. Bell's ies of English literary histories, and 1896 a collection of one ndred and twenty-four Sonnets translated from Dante, Petrarch l Camoens were issued.

«A Short History of Italian Literature» was published in 1898, l a biography of Edward Gibbon Wakefield was contributed to «Builders of the Empire» Series in the same year. In Mr. George len's «Library Series», edited by Dr. Garnett, appeared «Essays Librarianship and Bibliography». The well known «Essays of Ex-Librarian» were brought out by Mr. Heinemann in 1901. nong other publications are some Philological Essays of his father; ichmond on the Thames», «Shakespeare, Poet and Pedagogue»; a neral history of English Literature, this in conjunction with Mr. mund Gosse; the Life of William Fox uncompleted at his death; d numerous articles contributed to the «Encyclopaedia Britannica» d «Dictionary of National Biography».

Dr. Garnett received many proofs of the esteem and veneration which he was held by people and state. In 1883 he was honoured th the degree of L. L. D. from the University of Edinburgh, and 1895 he was gazetted Companion of the Order of the Bath.

He has been President of the Bibliographical Society, the Library ssociation, and the Modern Languages Association; and was Honory Member of the American Philosophical Society of Philadelphia, ıd of the Società Bibliografica Italiana.

In 1863, he married Miss Olivia Narney, daughter of Edward ingleton Esquire, and niece of the well known dramatic poet Westand Marston. Mrs. Garnett died suddenly in 1903. She was a clever voman, and the charm of her personality will ever remain fresh in he memories of those who had the happiness to know her.

To Dr. Garnett's kindness and geniality, it is impossible to pay o high a tribute.

His mass of knowledge seemed collected in order that it might

be placed ungrudgingly at the disposal of others, and with the tr instinct of greatness he deemed no one, however humble, benea his notice, and gave of his best to all alike.

It was said that he knew the nature of the contents of eve book in the Library, the following lines, which I am permitted quote by the courtesy of Mr. W. M. Rossetti from his forthcomi work «Reminiscences», are interesting as illustrative of the abo assertion: — «When in 1891, I was preparing for the Clarendon Pre in Oxford an annotated edition of Shelley's Adonais, I wanted t ascertain which was the flower with inscribed petals known to th Greeks as the hyacinth — for clearly the inscribed petals have n application to our English hyacinth — By mere chance I met D Garnett in the street, and to him I propounded my question. «Go he replied, «to the British Museum Library, and get out the Georgic of Virgil with an English translation by John Martyn 1755; yo will find a long and lucid note on the subject. Martyn with a y. He gave me the reference in the Georgics, and I am not sure bu that he gave me the page of the edition; these I (who am not Garnett) have forgotten.

I went to the Museum, and found everything as he had said.

On his retirement from the British Museum in 1899, he wa presented by the staff with an excellent portrait of himself by th Hon: John Collier. This gift gave him extreme gratification, an was hung with much pride in his Hampstead home. Dr. Garne was an astrologist, writing under the name of 'Trent'.

He leaves three sons and three daughters, two of whom are know in the literary world. Dr. Garnett was buried at Highgate New Cemetery

«Death's due demanded and Life's task achieved,
I greet the home I sought not nor did shun;
Thankful for the great good I have received,
More thankful for the little I have done». R. G.

Hampstead. Dian Mary Tupper.

William James Craig.

We have to deplore the death of W. J. Craig, probably the mo learned of contemporary Shakesparean editors, which occurred la December. The son of an Irish Protestant Clergyman, he was bo in the North of Ireland in 1843. He graduated at Trinity Colleg

Dublin, where he made the acquaintance of his life-long friend Prof. Dowden. Craig was a devoted student of English Literature, of which he had an unusually wide and deep knowledge, but latterly he concentrated on Shakespeare and twelve years ago gave up his occupation as an army coach to complete a glossary of Shakespearean language which he had designed on a colossal scale. It was unfinished at his death, but it is hoped that his vast collections may yet be made available for the use of students.

Craig edited the text of Shakespeare in one volume for the Oxford University Press; he is also reponsible for the Little Quarto edition in 40 volumes for which he wrote brief introduction and notes; he was editor-in-chief of the Arden edition on which many efficient scholars worked under his direction: he himself edited «King Lear» for the Series in masterly fashion and was engaged on «Coriolanus» at the time of his death.

Craig was that rare being, a skilled philologist who yet rated higher than the meanings and genealogies of words the style, thought and feeling of great Literature. He was as much at home with Dunbar and the Scottish poets of the fifteenth century as with the work of Burns, Wordsworth, Coleridge, Shelley and Lamb. His stores of learning and his fine taste were always at the service of others, and the acknowledgements of his assistance printed in prefaces etc. would form a very long list. He inspired and encouraged many a humble student like myself to undertake or continue work that would otherwise never have seen the light. All lovers and students of English Literature are the poorer, now that his worldly task is done.

London. Elizabeth Lee.

Richard Schröder.

Durch fünf Jahre hat Schröder die Bibliographie unserem Jahrbuche geliefert, zuerst für 1900—02, dann 1905—06. Mit Bienenfleiß hat er durch das ganze Jahr zusammengetragen, was er von Büchern und Artikeln über Shakespeare direkt oder indirekt zu erkunden vermochte. Nur wem die Liebe zu solcher Arbeit angeboren ist, kann sie leisten. Als Albert Cohn, von körperlicher Schwäche bedrängt, sie aufgab, war er über die Sorgsamkeit, mit der Schröder sie weiter führte, hoch erfreut. Um so schmerzlicher ist für uns der plötzliche Verlust dieses Helfers, der mitten im Abschluß der Bibliographie für 1906 jählings hinübergerufen wurde.

Geboren zu Hamburg am 5. Juni 1861, hatte Schröder nur wenige Jahrzehnte des Wirkens für sich. Er besuchte das Realgymnasium in Hannover, studierte in Göttingen 1881—85 englische und romanische Philologie als Schüler von Professor Vollmüller, machte auf dessen Anregung eine Studienreise nach Frankreich und Italien, promovierte 1885 mit einer Arbeit über «Glaube und Aberglaube in den altfranzösischen Dichtungen» und wurde 1886 Assistent, 1891 Bibliothekar an der dortigen Universitätsbibliothek, deren alter, prächtiger Bestand an englischen Werken ihn besonders anzog. Dort, in einem der Büchersäle, während er auf einer Leiter stand und mit gewohnter Lebhaftigkeit nach einem Werke suchte, verriet er mir eines Tages seinen Wunsch, auf anglistischem Gebiete einen hervorragenderen Autor bibliographisch zu behandeln. Ich empfahl eine eklektische, erläuternde Bibliographie von Shakespeare; doch beruhte die Sache zunächst auf sich, bis ich fast ein Jahrzehnt später in Berlin als Mitherausgeber dieses Jahrbuchs mich in der Lage fand, einen Fortsetzer von Cohns Bibliographie suchen zu müssen. Ich gedachte Schröders, der inzwischen ebenfalls nach Berlin gekommen war (1895), als Bibliothekar an die Universitätsbibliothek, und sofort war er bereit, an die Aufgabe, für die er wie geschaffen war, seine Kraft zu setzen. So viel Zeit ihm auch die Arbeit an dem Gesamtkatalog der preußischen Universitäten kostete, die er seit 1902 zu leiten hatte, wäre er von der Bibliographie doch niemals zurückgetreten, wenn ihn nicht ein schweres Nervenleiden durch zwei Jahre gezwungen hätte, sich zu schonen. In Kiel, wo er 1904 Oberbibliothekar und stellvertretender Chef der Universitätsbibliothek wurde, erholte er sich soweit, daß er die Bibliographie für die zwei letzten Jahre wieder übernehmen konnte. Am 16. Februar 1907 schied er hinüber. Sein Andenken in Ehren!

Von eigenen Veröffentlichungen Schröders ist noch ein Abdruck einer der frühesten Abhandlungen von Carlyle zu nennen, über Goethes Faust aus dem Jahre 1821. Allen Sammlern von Carlyles Werken war sie entgangen. Schröder teilte sie in Herrigs Archiv, Bd. XCVI, 241 ff., vollständig mit und brachte sie hiermit wieder in die Aufmerksamkeit der Literaturforscher. Einige Jahre später erstaunte ihn das Erscheinen eines amerikanischen Nachdruckes, der ihm wenigstens das Gefühl verschaffte, daß er ein interessantes Denkmal aus der Vergessenheit gehoben hatte. A. Brandl.

Bücherschau.

Richard Wülker. Geschichte der Englischen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Zweite, neubearbeitete und vermehrte Auflage. Erster Band. Mit 100 Abbildungen im Text, 15 Tafeln und 7 Faksimile-Beilagen. Leipzig und Wien. Bibliographisches Institut. 1906. (M. 9,50.)

Die neue Auflage des bewährten Handbuches, deren erste Hälfte hier vorliegt, bedeutet in wesentlichen Zügen einen großen Fortschritt gegenüber der ersten. Nicht nur zahlreiche Einzelheiten sind korrigiert, sondern auch größere Abschnitte weisen ein ganz neues Gepräge auf. Es ist ein entschiedener Vorzug, daß das Einleitungskapitel der ersten Auflage, das die keltische Literatur sogar mit Einschluß von Macpherson behandelte, weggfallen und teilweise in den anderen Teil aufgenommen worden ist. Ein weiterer Vorzug liegt auch in der stärkeren Berücksichtigung der lateinisch geschriebenen Literatur des Landes. Nur noch eines hätte ich gerne geändert gesehen: die Anwendung der Bezeichnung «altenglisch» auf den Abschnitt, der heute überall «frühmittelenglisch» genannt wird. Ob das eine oder das andere Wort genauer und richtiger sei, darauf kommt es dabei gar nicht an. Und ich glaube gerne, daß es dem Verfasser, der zu den Veteranen seiner Wissenschaft gehört, schwer wird, sich hier der Stimme der Jungen zu fügen. Aber die Hauptsache ist doch schließlich nicht das Wort, sondern die Klarkeit der Begriffe. Wenn aber ein Student, der fortwährend mit «altenglisch» und «Old English» die Sprache der Angelsachsen bezeichnen hört, nun plötzlich in diesem einen Buche dasselbe Wort für eine andere Periode verwendet sieht, so kann das nur verwirrend wirken und ihm den Genuß dieser Literaturgeschichte stören. — Uns kommt es hier hauptsächlich auf die Zeit an, die Shakespeares Wirken umschließt. Auch da legen vielfache Besserungen Zeugnis ab von dem gewissenhaften Streben des Verfassers nach absoluter Korrektheit. Es ist ja nicht Wülkers Ziel, dem Leser eine geistreich unterhaltende Lektüre zu bieten, sondern er will auf beschränktem Raum seinen Stoff möglichst reich und möglichst richtig ausschöpfen. Damit gibt er dem Lernenden ein treffliches Mittel an die Hand, besonders durch die vielen Inhaltsangaben, die, soweit ich sehen kann, fast überall nachgeprüft und wo nötig — wie etwa bei Marlowe — berichtigt worden sind. Gleich der Anfang unseres Abschnitts zeigt ein ganz neues Gesicht: das Kapitel über Skelton ist ganz umgearbeitet, so daß es

jetzt durchaus einwandfrei ist. Auch die Einteilung des Stoffes ist gebessert und mit der Chronologie mehr in Übereinstimmung gebracht. Ich hätte nur in dieser Hinsicht noch Lylys «Euphues» lieber bei der Entwicklung des Romans, also vor der «Arcadia», besprochen gesehen. Dort hätte wohl auch der Handwerker-Romancier Deloney ein bescheidenes Plätzchen verdient. «Die Entwicklung des Dramas bis auf Shakespeare» ist ebenfalls ein teilweise überarbeitetes Kapitel. Hier möchte ich mir aber einige kleine Einwendungen erlauben. Zunächst spricht der Verfasser über englische Nachahmungen griechischer Tragödien und meint damit Gascoignes «Jocaste» und Pickerings «Horestes»: aber jener hat nur Dolcis italienisches Drama, dieser nur den Roman des Dyctis benützt. Dann finde ich es sehr störend, daß auch in der neuen Auflage nicht gesagt wird, wenn uns ein Werk verloren und nur dem Namen nach bekannt ist: still nebeneinander treten ein «Julius Caesar», ein «Scipio Africanus», «Cambises» und «Appius und Virginia» auf. Wie soll sich da ein Anfänger zurecht finden? Am ärgsten aber wird die Irreführung, wenn sogar ein englischer Titel für ein solches verlorenes Stück erfunden wird, wie auf derselben Seite (255), wo es heißt: «Auch «Romeo und Julie» (*Romeo and Juliet*) gehört hierher, der Vorläufer des Shakespeareschen Stückes, ebenso «Tancred und Gismunda», ... endlich Whetstones «Promos und Cassandra». Wer soll da wissen, daß das erste von den drei Stücken nicht existiert? Oder, zwei Seiten weiter: «Die Menaechmen» des Plautus wurden als «Geschichte der Irrungen» (*Historie of Errors*) frei und als «Menaechmi» getreuer bearbeitet.» Die Inhaltsangabe von «Gammer Gurtons Needle», die dort steht, bedarf noch in einigen Punkten der Korrektur. Das Kapitel über Shakespeare zeigt auch überall die nachbessernde Hand. So ist das Versehen im Datum von F. Meres' «Palladis Tamia» aus der neuen Auflage verschwunden und jetzt nur noch in Weisers Literaturgeschichte (Sammlung Göschen) zu finden, der es mit mehr Kühnheit als Überlegung abgeschrieben hatte. Die Anspielung Nashs in der Vorrede zum «Menaphon» bezieht man wohl heute kaum mehr auf Shakespeare: dann fällt aber eine gewichtige Stütze für die sowieso recht haltlose Theorie, daß dieser Advokatenschreiber gewesen sei. Dieselbe Anspielung wird Seite 288 nochmals angeführt, aber hier liegt wohl ein Irrtum vor: ich wüßte nicht, welche Stelle darauf hindeutete, «daß Shakespeare als Schauspieler nicht unbekannt war.» Bei den Analysen der Dramen hätte ich nur hier und da ein paar geringfügige Änderungen gewünscht, wie bei «Othello» oder «Lear». Der Satz «es soll zwar schon ein altes Stück über Richard II. gegeben haben, aber es ist verloren» will auch nicht mehr recht passen, Das von mir im 35. Band des Shakespeare-Jahrbuchs veröffentlichte Drama hätte aber, auch wenn Wülker ein anderes «altes Stück» meint, schon wegen seiner ästhetischen Qualitäten eine Erwähnung verdient. Daß das revolutionäre Drama, das die Essex-Rebellen spielen ließen, ein anderes war als Shakespeares «Richard II.», kann ich nicht glauben. Das Datum von «Julius Caesar» möchte ich mit Sarrazin viel weiter hinaufrücken als 1603. «Maß für Maß» ist doch nicht so ganz von der Bühne verbannt, wie Wülker angibt (S. 314): vgl. den Aufsatz von E. Kilian, Sh.-Jb. Bd. 40. Bei der Besprechung der Theater fällt es schmerzlich auf, daß ein Paragraph über die Bühne Shakespeares gänzlich fehlt. Die Abbildung des Schwanentheaters allein kann uns diesen

el nicht ersetzen. Hier ist vielleicht auch der Ort, ein älteres Bühnen-
zu erwähnen, das sich in der Oxforder Handschrift des französischen
anderromans befindet und etwa aus dem Jahre 1340 stammt. Wülker
duziert es S. 167 und weist in einer Anmerkung dazu (S. 406) meine An-
zurück, daß es kein Kasperletheater sei, wie Wright und er angegeben
n. «Kasperle mit einem Prügel schlägt wohl seine Frau» meint er zu
Bild, das einen Mann in der Tracht des 14. Jahrhunderts (die uns heute
ich wie eine Kasperletracht vorkommt) mit einem langen, dicken Instru-
t in der Hand und eine gestikulierende Frau auf der hohen Bühne zeigt.
: das erste Auftreten des Punch, des englischen Kasperle läßt sich nicht vor
17. Jahrhundert nachweisen (Chambers, Mediæval Stage II, 159), so
eine solche Erklärung doch bedeutende Schwierigkeiten hat. Wülker
it weiter über die auch abgebildeten Zuschauer: «Mönche können die
enden Figuren nicht sein . . .» — Gewiß nicht, das habe ich auch nicht
uptet; ich glaube bloß mit Jusserand, daß es Frauen sind, nicht Kinder.
darf dieses Bild nur mit dem zweiten aus derselben Handschrift zu-
nen betrachten, das Jusserand in der Furnivall-Festschrift reproduziert
Dort ist die Bühne ganz gleich, auch in ihrem Verhältnis zu den Zu-
uern; aber kämpfende Krieger sehen wir auf dem Theater, und das
ikum besteht diesmal aus Männern. Wenn das zweite Bild kein Puppen-
ter darstellt, sondern eine Bühne mit wirklichen Schauspielern, dann
man auch das erste so auffassen können. Beide Bilder behandeln
llele Vorwürfe. Die Szene im Theater habe gar nichts mit einem Misterien-
gemein, sagt Wülker: nun, dann ist es immer noch möglich, sie in ein
kel hineinzubringen. Diese Erklärung würde auch auf das zweite Bild
n. Aber ich gebe sie für was sie wert ist, es ist nicht die einzig mög-
. Unmöglich scheint mir nur Wülkers Auffassung, weil sie moderne
hauungen in ein altes Bild hineintragen will.

Der erste Band behandelt dann Shakespeares Nachfolger im Drama
schließt mit Milton und den Revolutionsdichtern ab. Am Schluß sind
raturnachweise angehängt, eine Neuerung, die freudig begrüßt werden
. Nur hätte ich da und dort die Auswahl noch mehr den Bedürfnissen
Lernenden angepaßt gewünscht: man hat manchmal zu sehr den Ein-
k, daß der Verfasser zitiert, was ihn gerade interessiert. Das mag auch
h die Verbindung von Anmerkungen und Literaturnachweisen kommen,
ich nicht für glücklich halte. Vielleicht könnte diese Verbindung im
ten Band aufgehoben und die Literatur noch systematischer zusammen-
llt werden. Zu wünschen wäre auch, daß die Bilder noch genauer be-
net würden in Bezug auf ihre Herkunft. Alles in allem ist Wülkers
aturgeschichte ein prächtiges Werk, das trotz der Fülle von Einzel-
rial doch nicht die großen Gesichtspunkte der Entwicklung aus den
n läßt, das jedem Studierenden, aber auch jedem Freunde der eng-
n Literatur warm empfohlen werden kann, ein Werk, auf das das
ographische Institut, das so viel für seine Ausstattung geleistet hat,
sein kann.

Jena. Wolfgang Keller.

H. Ankenbrand. Die Figur des Geistes im Drama der englischen Renaissance. [Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie, herausgegeben von H. Breymann und J. Schick. XXXV. Heft.] Leipzig. A. Deichert, 1906.

In this monograph the author deals with the ghost as a figure in the Elizabethan and Jacobean Drama. After a few very scrappy comments on the popular belief in ghosts at that time and on the rules which applied to ghostly intercourse, he proceeds at once to a consideration of the drama and attempts to classify the dramatic services which this superhuman figure renders. The categories at which he arrives are the following. 1. The ghost is a *Stimmungsfigur*, appearing early in the play to give tone and atmosphere. 2. The ghost makes the plot thicken. 3. The ghost emphasizes the high point of the play. 4. The ghost prepares us for the catastrophe. Then he adds (rather helplessly, one would fancy), «kurz gesagt, die Dichter lassen den Geist willkürlich auftreten, d. h. in jeder Entwicklungsstufe des Dramas, um Sensation zu machen».

That the author's divisions are indeed inadequate and often unilluminating becomes manifest when he attempts to apply them to scenes of subtle artistry. In *Hamlet*, for example, he himself seems to feel their futility and after a perfunctory endeavour to make them fit the situations, virtually dismisses them and enters into a prolix exposition of the character of Hamlet. Similarly he can find nothing better to say about the ghosts in *Richard the Third* than that they prepare us for the catastrophe and are symbols of tormented conscience. The spirit of Caesar, too, receives but a line or two of trite explanation. In a word, the whole work seems poorly conceived and altogether rough and ready. The preliminary chapter on popular superstition is brought into no intimate relation with the remainder of the story; and for the rest, it often degenerates into little more than a recountal of various plots.

To be sure, such an assemblage of ghosts as is here convoked is likely to prove convenient sooner or later, for it is almost sure to invite profounder meditation on these matters. Thus what is needed is a study of the gradual development of the ghost from the time of Seneca, when he emerged from Acheron, dire but stiff, to much later days, when he became the possessor of more varied initiative. Such a study would throw no little light on the real being of this dramatic figure, and on the attitude of the Elizabethan audience towards him.

Harward University. H. de W. Fuller.

Charles Crawford. Collectanea. First Series: Richard Barnfield, Marlowe, and Shakespeare — Ben Jonson's Method of Composing Verse — John Webster and Sir Philip Sidney — Edmund Spenser, «Locrine», and «Selimus» — The Authorship of «Arden of Feversham». Stratford-on-Avon. At the Shakespeare Head Press. 1906.

Das kleine Büchlein enthält eine Sammlung von fünf Aufsätzen, von denen die vier ersten in den «Notes and Queries» erschienen und zum Teil in unserer Zeitschriftenschau schon besprochen worden sind, während der

fünfte aus dem 39. Bande unseres Jahrbuchs abgedruckt ist. In ihrer Gesamtheit geben sie ein gutes Bild von der Arbeit des Verfassers. Es sind kleine feine Studien, aufgebaut auf detailliert genaue Vergleichung der Literaturdenkmäler aus Shakespeares Zeit. Und jede einzelne Skizze ist mit kühnen festen Strichen ausgezogen. Wenn hier und da auch wohl etwas in den Studien verzeichnet ist, so hebt das doch ihren Wert nicht auf. In jeder ist dieses oder jenes interessante Detail, das schon allein den Wiederabdruck rechtfertigen würde. Wer weiß, daß der Verfasser sich seine reichen Kenntnisse besonders aus der elisabethanischen Literatur unter den schwierigsten Umständen erworben hat — als Soldat in Südafrika und als einfacher Londoner Fabrikarbeiter — der wird ihm seine Hochachtung und Bewunderung gewiß nicht versagen, auch wenn er da und dort mit dem Schlußresultat der Aufsätze nicht übereinstimmen kann. Anregend zu lesen ist jede dieser Studien. Die erste weist auf Richard Barnfield hin als den ersten der zeitgenössischen Poeten, die ihre Stimme zu Shakespeares Preise erhoben, und zeigt wie er von dessen beiden epischen Dichtungen sogleich beeinflußt wurde. Der Schluß auf ein von Barnfield benutztes verlorenes Gedicht Marlowes ist geistreich, wenn auch nicht zwingend. Über den zweiten Aufsatz ist Jahrbuch 39, 339 schon berichtet worden. Der dritte zeigt, daß Webster ganze Stellen aus der «Arcadia» in Blankverse umgegossen hat. Zu dem vierten, der Jahrbuch 38, 297 besprochen ist, hat Koeppel, Jahrbuch 41, 193 Stellung genommen. Ich möchte mich Koeppels dort ausgesprochener Ansicht anschließen, daß das meist Greene zugeschriebene Drama «Selimus» aus dem pseudo-shakespearischen «Locrine» und aus Spenzers «Faerie Queene» in erstaunlich ungenierter Weise geschöpft hat, während Crawford annimmt, daß im «Locrine» der «Selimus», den er als Jugendwerk Marlowes zu erweisen sucht, geplündert worden sei. Der letzte Artikel endlich ist in unserem Jahrbuch zuerst erschienen. Crawford schreibt die bürgerliche Tragödie «Arden of Feversham» Thomas Kyd zu auf Grund von sehr starken Ähnlichkeiten mit dem Traktat über den Mord des Goldschmieds Brewen. Dieser Traktat aber war Kyd nur zugewiesen worden, weil man den mit Tinte auf dem Titel des alten Drucks geschriebenen Namen «Thomas Kydd» las. Perrett hat indes Jahrbuch 39, S. 237 gezeigt, daß diese Lesung falsch sei, und damit fällt natürlich die Hauptstütze für Crawfords Schluß. Aber der Wert seiner Untersuchung selbst bleibt darum doch bestehen. Wir sehen der Fortsetzung der «Collectanea» mit Interesse entgegen: vielleicht entschließt sich der Verfasser, die Aufsätze nicht einfach abzudrucken, sondern sie mit Berücksichtigung der nachher erschienenen Arbeiten leicht umzuändern.

Jena. Wolfgang Keller.

W. W. Greg. Pastoral Poetry and Pastoral Drama, a literary inquiry, with special reference to the Pre-Restauration stage in England. London, Bullen. 1906. XII, 464 S. (10 s. 6 d. net.)

An der Hand Gregs machen wir einen angenehmen Spaziergang durch die Pastoraldichtungen bis herab zu Milton. Wir wandern durch die Schäfereien des Theokrit und Heliodor, des Vergil und Petrarca, der italienischen,

spanischen und französischen Humanisten. Mit der französischen Pastora lyrik des 12. Jahrhunderts setzen wir nach England über. Mit Recht beton Greg ihren Einfluß auf englische Volkslieder, vor allem auf die von Robi Hood und Maid Marian, in denen schon die Namen an typische Lieblings gestalten der Pastourelles gemahnen. Nicht minder stark ließe sich pastorale Einfluß auf die Kunstlyrik der Madrigalisten dartun; in den von Bolle gesammelten Liederbüchern der Zeit bis 1600 (Palaestra XXIX, dem Fleiße Gregs leider entgangen) wimmelt es von Gedichtanfängen wie «A shepherd in a shade», «As I behèld, I saw a herdsman wild», «As Mopsus went his silly flock», «Blow, shepherds, blow your pipes», «Cease, shepherds, cease» u. dgl. Aber Greg drängt es, an Spensers Schäferkalender und Sidneys Arcadia vorbei zu den Dramatikern zu gelangen, denen sein Hauptinteresse von Anfang an galt; ist doch, wie er im Vorwort bekennt, sein Buch aus einem Essay «On English Pastoral Drama» erwachsen. Seine Aufmerksamkeit richtet sich besonders auf Fletchers «Faithful Shepherdess», Randolphs «Amyntas» und Ben Jonsons «Sad Shepherd», ferner auf Miltons «Comus» und «Arcades». Für diese in ihrer Art reizenden Stücke hat er eingehende Quellenstudien angestellt, auch die Entwicklung der Masken mit beobachtet. Wer sich seiner Führung anvertraut, wird diese Perlen nach-Shakespeare'scher Poesie mit erhöhtem Genusse lesen.

Mit einer großen literarischen Konventionalität, mit einer Modeform von Jahrtausenden haben wir es bei all diesen Schäferdichtungen zu tun. Zu höfischen und reformatorischen Zwecken mußten sie dienen, zu kräftigem Appell an die Welt und zu resignierter Flucht aus der Welt, zu Liebe und Ehrgeiz und bloßer Kurzweil. Man durchschaute ihr geschminktes Gesicht und dennoch vermochten sie weiter zu wirken, zu ergötzen. Sie prägten den Sinn gewisser Wörter um, bis man bei «shepherd» nur mehr an «poet» dachte, so daß Spenser auf den Lyriker und Seefahrer Raleigh den Ausdruck «Shepherd of the Ocean» prägte. Sie förderten das Aufkommen weiterer Phantasietypen, wie des Pilgers, des Zauberers, mit denen sich berufsmäßige und gelegentliche Dichter der Elisabethzeit gerne abgaben. Sie halfen vor dem geistigen Auge der Zeit ein literarisches Märchenland ausbreiten und so festlegen, daß eine Anspielung, ein einschlägiges Wort genügte, um gleich eine Reihe poetischer Bilder und Stimmungen hervorzurufen. Ihr Zusammenhang mit der Allegorie ist mehrfach zu spüren; in Ovidischen Stoffen flossen die beiden ineinander; der Einfluß der beiden auf die Phantasie war ähnlich stark und äußerlich; selbst im Aufkommen und Schwinden folgte das Pastoral der Allegorie auf dem Fuße. Zu streng haben sich vielleicht die Dichter in unserer realistischen Zeit der beiden entschlagen. So vertieft sich wenigstens der Literarhistoriker noch in jene Porzellanwelt der Thestilis und Amaryllis und findet darin ein unerwartetes Behagen, wie es auch auf jeder Seite des vorliegenden Buches leise herausklingt.

Wie sich Shakespeare zu der Schäfermode stellte, wurde bereits von Greg als eine Hauptfrage aufgeworfen. Ganz verschmäht hat er sie nicht Heinrich VI., zwischen Aufruhr und Schlachtenlärm ergrauend, sehnt sich nach ihr (C II, 5); Adonis, der Held in Shakespeares erstem Epos, ist äußerlich der reine Schäfer in Arkadien; die ebenso polierten Arkadier Thebe und Silvius verkörpern in «As You Like It» das idyllische Glück der Bescheidenen gegen

über den Prüfungen der Heldennaturen; in den Schafschurszenen des Wintermärchens ertappen wir uns fast auf dem Wunsche, die Königstochter wäre bäuerlicher Herkunft. Aber immer ist es nur eine Folie, die Shakespeare mit den Pastoralmotiven beabsichtigt. Sein Heinrich VI. ist eben kein König, er steht im Gegensatz zu seinem siegreichen Vater Heinrich V., dem Shakespeare'schen Musterkönig. Adonis ist innerlich kein Schäfer, sondern ein Jäger, ein Kraftmann, der alle Werbungen der Venus zurückweist, um sich mit dem Eber tragisch zu messen. Touchstone betont den Unterschied zwischen dem Schäferleben *of itself* — das wäre *a good life*, und dem wirklichen Leben eines Schäfers — *it is naught* («As You Like It» III 2); darum kehrt er auch sobald wie möglich mit der ganzen adeligen Gesellschaft in die Stadt zurück. Das pastorale Idyll langt bei Shakespeare nur zu Episoden; jede Hauptfigur geht darüber hinaus zu Taten. Er nutzte die Mode zu gelegentlichen Wirkungen, hielt sie aber vom Kern seines Schaffens ferne, ähnlich wie er es z. B. mit den Zaubermotiven hielt. Selbst die zartesten von Shakespeares Frauengestalten sind zu temperamentvoll, um sich mit einem Pastoraltreiben zu begnügen; Ophelia, nachdem sie Hamlet verloren hat, wird nicht eine melancholische Schäferin, nach damaliger Romangepflogenheit, sondern wahnsinnnig und stürzt sich ins Wasser. Seine aktive und heroische Grundader wird nirgends so fühlbar wie bei solchem Vergleich mit der beliebtesten poetischen Modegattung seiner Umgebung.

Berlin. A. Brandl.

J. D. Wilson. John Lyly. Cambridge, Macmillan, 1905. VII, 148 S.

Auf eine Skizze von Lylys Leben folgt ein Kapitel über Euphuismus, sein Wesen, Aufkommen und Nachleben; dann ein eigenes Kapitel über Inhalt und Eigenart des Euphues-Romans; endlich ein Kapitel über Lylys Dramen. Ein zusammenfassendes Bild seines Charakters macht den Beschluß. Was diesem frisch und lebendig stilisierten Harness Prize Essay von 1904 tieferes Interesse verleiht, ist eine Bemerkung über Euphuismus nicht bloß vor Lylys Euphues, oder vor Pettie, sondern sogar vor Guevaras «Golden Boke»: er soll sich bereits im Vorwort des Lord Berners zu seiner Froissart-Übersetzung 1524 finden, also fünf Jahre bevor Guevara sein Buch in Spanien herausgab. Gespannt wendet man sich zu der auf S. 32 mitgeteilten Probe und findet da von *History* gesagt: *It is the keeper of such things as have been virtuously done, and the witness of evil deeds, and by the benefit of history all high, noble and virtuous acts be immortal. What moved the strong and fierce Hercules to enterprise in his life so many great incomparable labours and perils? Certainly nought else but that for his great merit immortality might be given him of all folk... Why moved and stirred Phalerius the King Ptolemy oft and diligently to read books? Forsooth for no other cause but that those things are found written in books that the friends dare not show to the prince»*. Gewiß ist hierin der durch Gleichklang verstärkte Parallelbau von These und Beispiel schon vorhanden; es ist eine Vorstufe zum eigentlichen Euphuismus; zu diesem selbst aber fehlt *the unnatural natural history*, die sich erst Lyly massenweis aus Plinius herüberholte. Wilson selbst ist anfangs vorsichtig und meint:

This is of course far from being the full-blown euphuism of Lyly or Pettie; bald findet er jedoch den Unterschied gering und glaubt Landmanns Erklärung wenigstens beträchtlich modifiziert zu haben (S. 42). Genaue Durchforschung der Früh-Tudor-Prosa verspricht offenbar noch manche Ausbeute. Im übrigen ist Wilson nachzusagen, daß er, wenn auch keinen Deutschen, außer dem englisch schreibenden Landmann, so doch eine Anzahl Franzosen, zum Teil recht altertümliche, dankbarlich durchstudierte und ihre geistvolle Momentkritik nachzubilden versuchte. Er hat auch über das Verhältnis der ältesten Komödien zu Moralität und Bibelstück nachgedacht und herausgefunden, daß zu der gemeinsamen Urquelle, dem Mysterium, zunächst die Moralität als *complement* hinzutrat, etwa wie die Predigt zum Gottesdienst (S. 89), und daß dann aus der Moralität die Komödie herauswuchs, indem die allegorischen Elemente abfielen: *The absence of all allegory from Campaspe shows that Lyly had broken with the morality.* Es scheint ihm entgangen zu sein, daß die Komödie schon im 13. Jahrhundert in England greifbar ist, sowie daß die Moralität ganz andere Herkunft, Träger und Aufführungsweise hatte als das Bibelstück. Seiner starken Verpflichtung gegenüber Bonds Lylyausgabe hat Wilson selbst rückhaltlosen Ausdruck gegeben. Einige Ausblicke auf O. Wilde, Zola, Maupassant, Mr. Mudie, Thackeray usw. verraten mehr Zeitungsmanier als Originalität.

Berlin. A. Brandl.

Josephine P. Peabody. Marlowe, a Drama in five Acts. Boston, Houghton, 1906. 156 S.

Zuerst tändelt Marlowe mit Herzen. Er hat das liebe Landmädchen Alice durch das Lied «Come live with me and be my love» gewonnen und küßt sie, zieht dann aber eine unbekannte Schöne vom Hofe vor, genannt Her Ladiship, deren Leidenschaft er durch seine Kunst erregt hat. Die Hofdame wird seine Helena.

Einige Jahre später begegnet uns Marlowe wieder, jetzt als fertiger Atheist. Bei Hof ist er in Ungnade gefallen, von Her Ladiship bleibt ihm nichts als ihre Gesichtsmaske. Alice ist mit einem einfachen, treuen Manne glücklich geworden; zu ihr kommt er, verzweifelnd an Gott, der Welt und sich selbst, und sucht den Frieden. Aber Alice hat ihm nichts mehr zu sagen, als daß sie für ihn beten will und daß er den Frieden im eigenen Herzen finden müsse. Sie gibt ihm zur Erquickung einen Schluck Wasser und läßt ihn gehen, *between laughter and tears.*

Der fünfte Akt bringt kurz den Wirtshausstreit, worin Marlowe mit dem eigenen Dolch wegen einer Dirne erstochen wird, nachdem er sich vorher den letzten Verzweiflungsmonolog seines Faust vordeklamiert hat.

Nichts ist vielleicht so schwer auf der Bühne herauszubringen als der Dichter. Aber Marlowe hatte außer seiner Dichtergabe ein Temperament, und daran hat ihn Wildenbruch gepackt. Auch Grabbe und Hebbel hätten eine wilde Natur wie Marlowe liebend und fluchend zu bewältigen vermocht. Josephine Peabody hat einige glückliche lyrische Momente, im übrigen sage ich: *sweet to the sweet!*

Berlin. A. Brandl.

N. L. Tolstoi. **Shakespeare, eine kritische Studie.** Hannover, A. Scholz, 1906. 148 S. (M. 2,—.)

There is a soul of goodness in things evil: Tolstois lange angekündigter Angriff auf Shakespeare hat in den verschiedensten Ländern bereits eine Flut erneuter Anerkennung für den großen Dramatiker der Renaissance hervorgerufen. Doch sei hier nicht den vielen Verwahrungen gegen Tolstoi lediglich eine weitere angereiht; lockender ist es, der Entstehung seiner ungeheuerlichen Urteile nachzugehen.

Eines ist noch jedem Autor gelungen, der sich als Kritiker Shakespeares versuchte: sich selbst im Verhältnis zu ihm zu charakterisieren. So wird auch von Tolstoi klar, daß er dem Briten gegenübersteht als Moralist, als Demokrat, als Naturalist.

Zweck jedes dramatischen Kunstwerkes ist es nach Tolstoi, Sympathie für das Vorgeführte in uns zu wecken (S. 64); es hat die christliche Sittenlehre nicht zu verleugnen (S. 71), vielmehr einzuschärfen. Nur auf religiöser Grundlage ist das richtige Zukunftsdrama möglich (S. 91). Shakespeare aber bringt niedrige, ja böse Gestalten um ihrer selbst willen auf die Bühne; er ist nach Gervinus eingenommen für Männer der Tat schlechtweg; er kennt nach Brandes überhaupt keinen festen Sittenkodex. Daher weg mit ihm! Tief ist Tolstoi in Shakespeares Überzeugungen betreffs *grace* und *rude will*, *prayer* und *mercy*, Willensfreiheit und Verantwortung nicht eingedrungen, sonst wäre er auf ein Mitleid mit Unheilstifterinnen wie Kleopatra, mit Verbrechern wie Macbeth gestoßen, das humaner ist als seine eigene Christgläubigkeit. Ein konfessioneller Weg führt einmal nicht zum Verständnis Shakespeares; ein antikisierend ethischer aber ist vorhanden und braucht nur von einem gründlichen Philosophen verfolgt zu werden. Nicht ohne Grund pflegte Speidel zu sagen, jeder richtige Tragiker sei im Grunde ein guter Heide gewesen.

Der gräfliche Demokrat nimmt es ferner Skakespeare übel, daß das 'olk in seinen Dramen mit einiger Geringschätzung behandelt werde. Er 'ringt darüber zwar nicht viel eigenes vor, stimmt aber lebhaft dem mitbgedruckten Essay von Crosby zu «Über die Stellung Shakespeares zu den rbeitenden Klassen». Prüfen wir die einschlägigen Missetaten Shakespeares ach, so ergibt sich, daß er die großstädtische Plebs für urteilsschwach und nbeständig hielt; für gutmütig, so lange sie von rechtlichen Männern geführt 'ird, und für eine törichte, zu Bestialität geneigte Masse, wenn in der Iand von Demagogen. Ist dies etwa unwahr? Hat sich die Plebs, wenn ›sgelassen, nicht in jeder Zeit und in jedem Lande so aufgeführt, selbst im eiligen Rußland? Aus der politischen und Menschenkenntnis jedoch, mit er dies bei Shakespeare zur Erscheinung gebracht wird, folgert noch keinesvegs, daß er dem wahren Wohle des Volkes gleichgültig oder gar böswillig egenübergestanden habe. Wie es zu befördern wäre, hat er reichlich anedeutet: durch Austreibung von Aberglauben, durch Errichtung von chulen, durch Pflege monarchischer Gesinnung, durch Frieden und Ordnung. leich Carlyle hätte es wohl Shakespeare als das erste Recht jedes freien Iannes bezeichnet, gut regiert zu werden. Wenn die Lehren der Geschichte icht ganz täuschen, ist dies sogar die beste Art, für das Volk zu sorgen.

Als Naturalist hat Tolstoi an Shakespeare eine Menge Unwahrscheinlichkeiten auszustellen und sucht diese durch eine spöttische Inhaltsübersicht des Leardramas zu beweisen. Einzuräumen ist, daß er dabei auf eine Reihe dichterischer Konventionalitäten den Finger legt: die Kürze der Zeit, in die sich die weitgehenden Verteilungsentschlüsse des Königs zusammendrängen, die undurchschaute Verkleidung des Kent, die fadenscheinige Intrigue des Glosterbastardes gegen den legitimen Bruder, die Monologe, die Rhetorik in Momenten der Leidenschaft und dergl. Aber sind gewisse Mittel der Stilisierung nicht unerläßlich, wenn höhere Poesie entstehen soll? Und ist das Märchen mit seiner kindlichen Motivierungsweise nicht die reinste Poesie? Wie würden der Schild des Achill, gefertigt in einer Nacht, und das hölzerne Pferd vor Tolstoi, der sich gerne auf Homer beruft, zu bestehen vermögen? Seine naturalistische Lehre ist nicht nur Shakespearefeindlich, sondern poesiefeindlich; sie würde uns auch die «Göttliche Komödie» und den «Faust» verwehren; Tolstoi muß gestehen, daß er sie selbst als Dramatiker nicht festzuhalten vermochte.

Voltaire hat sich gegenüber Shakespeare wahrhaftig kein Blatt vor den Mund genommen; doch ließ er ihm nach dem Muster Drydens, den er in England nicht umsonst gelesen hatte, wenigstens die große Seele, das Originale, das Genie. Der Wortführer der Aufklärung war immer noch einsichtiger gegen das Wesen der Phantasie als der russische Herold einer Naturwahrheit, die in Shakespeare nur mehr ein gleißendes Irrlicht sieht und in ihrer Folgerichtigkeit jeden schönen Schein, jede Kunst umbringen möchte. In Tolstois Schrift ist das Übermaß dieses modernen Wirklichkeitsgeschmackes auf unseren Gesundesten geprallt. Jetzt liegt einerseits die Verirrung der Vollnaturalisten klar zu Tage, andererseits der richtige Weg, Reales mit Formalem zu binden, wie ihn Shakespeare gegangen ist. Wir können mit der Wirkung der Schrift bisher nur zufrieden sein.

Berlin. A. Brandl.

Gregor Sarrazin. Aus Shakespeares Meisterwerkstatt. Stilgeschichtliche Studien. Berlin, Druck und Verlag von Georg Reimer, 1906. VII und 226 S.

Auch auf dieses Buch Sarrazins, eine Fortsetzung seiner Schrift «William Shakespeares Lehrjahre» (1897), waren die Fachgenossen vorbereitet durch seine an verschiedenen Stellen veröffentlichten Aufsätze, deren Ergebnisse hier zusammengefaßt und ergänzt sind. Auch dieses Buch hat die Vorzüge und Fehler der «Lehrjahre»: es zeigt dieselbe gründliche Kenntnis des Dichters und seiner Zeit, und dieselbe übergroße Lust am Kombinieren, dieselbe Neigung jeden Gedanken auszusprechen, wenn er auch noch so flüchtig auftaucht. Das Gefühl der Unsicherheit, das durch die Fülle solcher oft mit großen eigenen Zweifeln vorgetragenen Hypothesen erzeugt wird, hat mir den Genuß auch dieses Buches beeinträchtigt, obwohl ich mich in wichtigen Punkten mit Sarrazins Ansichten einverstanden erklären kann.

Seinem den dritten Teil des ganzen Buches füllenden ersten Kapitel hat Sarrazin die Überschrift: «Die Romeo-Periode» gegeben: in ihm bespricht

die Liebestragödie selbst, die «Beiden Veroneser», die «Zähmung» und den aufmann von Venedig». Die Haupttendenz dieses Abschnittes ist, die Anhme einer italienischen Reise Shakespeares zu stützen. Das meiste, was h zu Gunsten dieser Hypothese sagen läßt, hat Sarrazin schon früher zummengestellt; neuerdings glaubt er nun noch, daß Shakespeare für den alast und den Garten der Capulets den Palazzo und Giardino Giusti in erona als Modell im Auge gehabt haben kann (S. 23 f.), und daß der Ort, ohin der falsche Proteus den Thurio bestellt — *At Saint Gregory's well* V, 2, 85 — eine Kenntnis der Topographie Mailands verrate, da in alten eschreibungen dieser Stadt von einem Lazarett *di san Gregorio* die Rede t, das von einem Graben mit fließendem Wasser umgeben war (S. 36 f.). on einem Brunnen des heiligen Gregor ist jedoch in den von Sarrazin aus ner deutschen, einer italienischen und einer lateinisch geschriebenen Quelle eschöpften Stellen nichts gesagt, und da das Lazarett, wie aus diesen itaten hervorgeht, für Pestkranke bestimmt war, könnte es einem doch cht zweifelhaft erscheinen, ob sich gerade in einer so gefährlichen Nähe in berühmter Brunnen befunden habe. Doch möchte ich mich hier bei der nsicherheit der Grundlage nicht auf's Argumentieren einlassen: ich kann ur wiederholen, daß ich mich aus bekannten Gründen gern hätte übereugen lassen, daß ich aber nach wie vor jede sichere Begründung der Reise-Hypothese vermisse, und daß deshalb nach wie vor mein Gegenargunent *ex silentio*, mit dem sich Sarrazin (S. 220 f.) auseinander setzt, für mich chwer ins Gewicht fällt. Ich sollte meinen, daß besonders diejenigen orscher, die wie Sarrazin sich der lockenden Annahme zuneigen, daß der vunderbare poetische Aufschwung, der uns in Romeo und Julia immer aufs eue überrascht, aus der Wirkung einer solchen Reise zu erklären sei, loppelt bedenklich werden sollten bei der Erwägung, daß sich in keinem ler zahllosen Bilder, in keinem der zahlreichen Sonette Shakespeares, obvohl diese Sonette nach Sarrazins eigener Angabe zum Teil unmittelbar ach der von ihm in den Sommer und Herbst 1592 gesetzten Reise und zum nderen Teil in den nächstfolgenden Jahren entstanden sein sollen, ein eutlicher Reflex dieser eine derartige geistige Umwandlung herbeiführenen Eindrücke erkennen läßt. Denn auch den beiden Sonetten, in denen arrazin Andeutungen eines südlichen Klimas und einer italienischen Küstenndschaft finden will (S. 221), kann ich nicht die geringste Beweiskraft zuestehen. Und auf dieser kurzen, von Sarrazin selbst auf einige Sommernd Herbstmonate beschränkten Reise soll Shakespeare, bei dem wir schwerch eine volle Beherrschung der italienischen Sprache voraussetzen ürfen, sich so «in die Sprechweise und in die Anschauung von Italienern, on Südländern hineingedacht und hineingelebt» haben, daß er in manchen iner Bilder und Vergleiche in Romeo und Julia «seine Anschauungsweise nd seine Sprache fast mit einem gewissen Zwange dem südlichen Kolot anpaßte» (S. 15 f. und 19)! Ein solcher Wandel würde mir allerdings ch wunderbarer erscheinen als die Annahme, mit der ich mir bei Abhnung der Reise-Hypothese die geheimnisvolle Entwicklung des Shakeear'schen Genius zu erklären versuchen muß — als die Annahme, daß der und der gewaltigen Steigerung seines poetischen Könnens nicht in äußeren, ndern in uns verhüllten inneren Erlebnissen zu suchen ist.

Die Entstehung von «Romeo und Julia» setzt Sarrazin in den Winter 1593/4. Da er aber auch die Lucretiadichtung 1593/4 ansetzt und doch zugleich erklärt, daß das Epos dem Stile nach jünger sei als die Tragödie (S. 5), so muß er hier jedenfalls eine Korrektur seiner Chronologie vornehmen. Neben der Brooke'schen Dichtung betrachtet er als ein weiteres literarisches Vorbild der Gestalt der Amme die Amme in der Dido-Tragödie Marlowes und Nashs (S. 7). Bei der Feststellung kleinerer literarischer Erinnerungen geht mir Sarrazin manchmal zu weit. Er zerlegt berühmte Shakespeare-Stellen geradezu in ein Mosaik aus Dichtungen anderer wie z. B. den Monolog der Julia (III, 2), in dem er Reminiszenzen aus Marlowes «Eduard II» und «Hero und Leander», aus Brooke und Sidneys Stella-Sonetten, und den Einfluß ähnlicher Apostrophen an die Nacht bei Chaucer und Lyly erkennen will (S. 13). Eine solche Analyse schätzt die Freiheit und die Kraft der Phantasie eines Dichters wie Shakespeare doch allzu niedrig ein. Beziehungen zu Zeitgenossen findet Sarrazin in Mercutios köstlicher Schilderung der Queen Mab als Traumspenderin, der er aktuelle Bedeutung beilegt als einer Satire gegen eine Schrift des Thomas Nash, eine Vermutung, für die ich mich nicht erwärmen kann, und in der Gestalt Mercutios selbst, indem er fragt, ob wohl der Spötter Mercutio als ein posthumes Porträt des wilden Spötters Marlowe zu betrachten sei, der kurz vorher auch im Streit erstochen worden war (S. 12)? Auf solche Fragen muß man freilich jede Antwort schuldig bleiben, da sie ganz auf dem unsicheren Gebiet der nicht näher zu begründenden Vermutungen liegen.

Nach «Romeo und Julia» soll sich Shakespeare der Komposition der «Beiden Veroneser» zugewandt haben, die in den Spätwinter (etwa Februar-April) 1594 fallen dürften (S. 32). Als Stütze der Annahme einer spätwinterlichen Abfassungszeit verwendet Sarrazin drei Gleichnisse dieses Dramas, in denen von einem veränderlichen Apriltag, von Schnee und Eis die Rede ist. Diese Methode der Rückschlüsse auf die Gegenwart des Dichters hat ihre Bedenken — für die Veroneser müßte man nach ihr jedenfalls annehmen, daß der weitaus größte Teil der Komödie erst im April entstanden sein kann, denn das Apriltaggleichnis steht vor den Schnee- und Eisbildern schon am Schlusse des ersten Aktes. Sarrazin hat eine große Vorliebe für eine derartige Verwendung der Gleichnisse, besonders der Wetteranspielungen und Wettergleichnisse Shakespeares: auch die Klagen über regnerisches Frühlingswetter in Mids. (S. 40), die sich auf das Landleben, besonders Tierleben beziehenden Bilder in Merch. (S. 63), die winterlichen und stürmischen Naturbilder des King John (S. 120), einen Wintervergleich in «Richard II.» (S. 128), die Bildersprache und ein winterliches Gleichnis in «Henry V.» (S. 150 f.), die Szenerie und Bildersprache Hamlets, die überall an Frühling und Sommer mahne (S. 210), hat er mit der jeweiligen Gegenwart des Dichters in Verbindung gebracht und gern zur genaueren Bestimmung der Entstehungszeit der Dramen verwendet, auf Grund folgender feiner und richtiger Beobachtung: «Fast jedes Drama von Shakespeare hat sozusagen seine besondere poetische Atmosphäre, die sich besonders in den Bildern und Vergleichen kundgibt. Bedingt ist dies zum Teil wohl durch den Charakter des Stoffes, zum Teil durch die jeweilige Stimmung und Umgebung des Dichters, vielleicht auch durch die Jahreszeit der Abfassung» (S. 62). In dem letzten

satz möchte ich das «vielleicht» stark betonen, mit Wetterbildern darf bei ihrer großen Beliebtheit jedenfalls nur mit entsprechender Vorsicht operiert werden.

Für die übrigen Dramen der Romeoperiode hat Sarrazin folgende Chronologie aufgestellt: «Mids.» Frühling 1594, «Taming» 1594, «Merch.» Sommer 1595. Besonders eingehend hat er sich mit der Bestimmung der Entstehungszeit von «Mids.» beschäftigt und ist dabei, wie er uns schon vor einigen Jahren mitteilte, zu dem Schluß gekommen, daß das herrliche Phantasiespiel verfaßt worden sei zur Feier der am 2. Mai 1594 erfolgten zweiten Vermählung einer Witwe, der Mutter des Grafen Southampton, der eine bedeutende Rolle in Shakespeares Leben spielt. Für mich scheitert diese mit Liebe ausgeführte Konstruktion rettungslos an einem Bedenken, das Sarrazin in seinem ersten Aufsatz über diese Frage (Herrigs Archiv XCV, 299 f.) selbst angedeutet, aber als einen Einwand subtiler Kritiker beseitigt und in dem uns vorliegenden Buch nicht mehr erwähnt hat: ich halte es für ganz ausgeschlossen, daß wir Shakespeare die enorme Taktlosigkeit zutrauen dürfen, in einem für die Hochzeit einer einen erwachsenen Sohn besitzenden Witwe an auffälliger Stelle, in den allerersten Versen des Stückes den für die Ungeduld des Bräutigams zu langsam abnehmenden Mond in einem gesuchten, ausgeklügelten Gleichnis vergleichen zu lassen mit einer Stiefmutter oder Witwe, die lange an den Einkünften eines jungen Mannes zehrt, sie lange aussaugt: *She lingers my desires, Like to a step-dame or a dowager Long withering out a young man's revenue* (I, 1, 4 ff.)! Bei diesen Worten hätte doch die ganze Hochzeitsgesellschaft an die bräutliche Witwe und ihren Sohn denken und Mutter und Sohn hätten die Wahl dieses Bildes als eine große Taktlosigkeit des Dichters empfinden müssen.

Die Vermutung, daß Shakespeare bei der Schöpfung des Zähmers Petruchio seinen jüngeren Freund Ben Jonson als Modell im Auge gehabt habe (S. 59 f.), wird von Sarrazin selbst als unsicher hingestellt. Noch überraschender als diese Andeutung war mir die Bemerkung, daß Shakespeares Publikum durch seine vielumworbene, wählerische Portia an die vor vielen Jahren ähnlich umworbene Königin Elisabeth erinnert werden mußte, daß sich der Dichter selbst bemühte, bei seiner Schilderung der Portia eine gewisse Ähnlichkeit mit der Königin herzustellen, und daß sich endlich auch Bassanio mit einem der Günstlinge der Herrscherin, vielleicht mit dem Grafen Southampton, vergleichen lasse (S. 69)!! Ich kann mir nicht denken, daß der Forschung mit einem solchen Hypothesenspiel ein guter Dienst erwiesen ist. Was Sarrazin sonst über allenfallsige Spiegelungen persönlicher Stimmungen des Dichters in den Dramen dieses Kapitels sagt (vgl. S. 2 f., 46, 60, 68, 70), wird man gewiß mit Interesse lesen — starken Zweifeln wird er aber wohl bei vielen Lesern begegnen, wenn er die «Veroneser» insofern mit «Hamlet» auf eine Stufe stellt, als er in beiden Dramen poetische Beichten des Dichters erkennen will (S. 36, 216), denn Shakespeare habe im Leben sowohl die Rolle eines Proteus als die eines Valentine gespielt. Da hat der Kritiker meiner Überzeugung nach viel mehr in das anmutige Stück mit dem häßlichen, gefühllosen Schluß «hineingeheimnißt» als der Dichter selbst.

Zu Sarrazins literarhistorischen Ausführungen über «Merch.» möchte ich bemerken, daß es mir doch sehr wahrscheinlich ist, daß das alte, von Gosson

erwähnte Stück «The Jew» das Kästchenmotiv bereits enthielt, wegen der von mir in dem Greene'schen Roman «Mamillia» (1583) nachgewiesenen Anspielung. Die betreffende Äußerung Greenes lautet: *He which maketh choyce of bewty without vertue comits as much foly as Critius did, in choosing a golden boxe filled with rotten bones.* Dieser Critius befand sich somit in derselben Lage wie Shakespeares Prinz von Marocco, der enttäuscht vor dem Totenkopf des goldenen Kästchens steht (vgl. ESt XVI, 372). In der Geschichte der «Gesta Romanorum» hat eine Jungfrau die schwere Wahl vorzunehmen. Die Mamillia-Stelle harmoniert mit Gossons Worten von *the greediness of worldly chusers*, die in dem alten Stück dargestellt gewesen sei.

Sarrazins zweites Kapitel ist den «Freundschafts-Sonetten» gewidmet. Er glaubt nicht, daß sich die Abfassungszeit der Sonette über eine lange Reihe von Jahren erstreckt habe, alle Sonette seien innerhalb der Jahre 1592 bis 1597 entstanden. In dem in den Sonetten verherrlichten Freund erkennt auch er, trotz des fatalen Mr. W. H., den Grafen Southampton. Bei der Beurteilung der Sonette im allgemeinen stehe ich Sarrazins Anschauungen in vielen wichtigen Punkten sehr nahe: für die Gefühlsechtheit und den hohen poetischen Wert der Mehrzahl dieser Dichtungen bin auch ich in meinen Vorlesungen stets eingetreten, die für uns befremdliche Verhimmelung des Freundes habe auch ich mir zum großen Teil aus dem Standesunterschied erklärt, der den Dichter zu einem schönen und liebenswürdigen Mitglied des hohen Adels wie zu einem Wesen höherer Art emporschauen ließ. Betreffs der «schwarzen Schönen» denkt Sarrazin in Frageform an die französische Gattin des Buchdruckers Richard Field (S. 106), und betreffs des poetischen Rivalen Shakespeares mit einer gewissen Vorliebe an Peele, besonders weil es ihm aufgefallen ist, «daß der Dichter, wenn er von seinem Nebenbuhler spricht, regelmäßig den Buchstaben *p* durch Stabreim akzentuiert (z. B. in No. 78, 79, 84, 85, 86)» (S. 106). Ich selbst habe mich diesen Rätselfragen der Sonette gegenüber längst an ein resigniertes *ignorabimus* gewöhnt. Die Skizze, die Sarrazin von der Entwicklung der in den Sonetten verewigten Freundschaft entwirft, ist von überzeugender Klarheit; weniger gelungen, weil allzu künstlich, scheint mir der Versuch die Stimmungen und die Verhältnisse der Sonette aus verschiedenen Dramen herauszulesen (S. 112).

In dem dritten Kapitel, «Königsdramen» überschrieben, ist mir sehr aufgefallen, daß Sarrazin über das in «King John» von dem Bastard skizzierte Gespräch zwischen einem Landjunker und einem gereisten Mann bemerkt, daß dieser «über Alpen, Apenninen und den Fluß Po erzählt, vielleicht eine frische Reminiszenz aus dem eigenen Leben» des Dichters (S. 121). Aber der Reisende spricht doch auch von den Pyrenäen!! *And talking of the Alps and Apennines, The Pyrenean and the river* Po (I, 1, 202 f.)!! Für «Richard II.» nimmt Sarrazin Beeinflussung durch Daniels «Civil Wars» an, im Gegensatz zu Probst «Samuel Daniel's Civil Wars usw. und Michael Draytons Barons' Wars» (Straßburg 1902), der an das umgekehrte Verhältnis glaubte, während Moorman in einem späteren Aufsatz mehr geneigt war an *chance coincidences* zu denken (Sh.-Jb. XL, 76). Die intime Art der Übereinstimmungen scheint auch mir darauf hinzudeuten, daß nicht Daniel, der Shakespeares erst 1597 gedrucktes Drama nur auf der Bühne gesehen haben

ınte, sondern Shakespeare, dem Daniels Dichtung gedruckt vorgelegen ›en kann, der Beeinflußte ist. Bei Probst (S. 71) hätte Sarrazin noch .e auffällige Gleichnisähnlichkeit erwähnt gefunden — für Richards Sinken d Bolingbrokes Aufsteigen gebrauchen die beiden Dichter dasselbe Bild:

Daniel. All turn'd their faces to the rising sunne,
And leave his setting fortune, night begunne —

Shakespeare. Discharge my followers: let them hence away,
From Richard's night to Bolingbroke's fair day!

u Sarrazins Angabe, wir hätten keinerlei Zeugnis dafür, daß sich Daniel mals um Shakespeares Dramen gekümmert habe, kann bemerkt werden, ıß sich Probst bemühte, zwischen der Trilogie von «Henry VI.» und Daniels pos Beziehungen herzustellen, von denen einige beachtenswert sind (S. 74 ff.).

Sarrazins Bestreben in Shakespeares Charakteren möglichst häufig eichnungen nach dem Leben zu erkennen, läßt ihn vermuten, daß Richard II. nd sein siegreicher Gegner «nach dem Leben gezeichnet sind; daß der :ontrast der beiden Rivalen am Königshofe, Walter Raleigh und Robert ssex, die Phantasie des Dichters angeregt» habe (S. 137), und daß für den leißsporn und seine Käthe Robert Essex und seine Gattin vorbildlich ge- resen seien (S. 140). Mehr innere Berechtigung als solchen Vermutungen ird man Sarrazins starker Betonung der tiefen Wirkung des Todes seines inzigen Söhnchens auf den Dichter zugestehen müssen.

Seinen Höhepunkt erreicht Sarrazins Bemühen, in Shakespeares *dramatis ersonae* Menschen seiner Zeit zu erkennen, in dem 4. Kapitel: «Falstaff und eine Genossen». Überraschungen bringt es uns gleichwohl nicht, denn wir rissen bereits, daß Sarrazin den in den Sonetten besungenen Freund, den irafen Southampton, auch als das Urbild des Prinzen Hal betrachtet und daß :r Falstaff mit Peele, Pistol mit Marston, Nym mit Ben Jonson identifiziert. Er hat sich in diese Hypothesen, in denen er auch noch Shakespeare selbst ıls Poins untergebracht hat, so hineingelebt, daß er schließlich hinsichtlich ler Persönlichkeit, die für Falstaff Modell gestanden haben muß, ohne Be- lenken erklärt: «Diese Person kann niemand anders als Peele gewesen sein» (S. 165). Ich kann diese Sicherheit in keinem Falle teilen. Wir wissen meiner Ansicht nach viel zu wenig von der Umgebung Shake- speares, von der Fülle der zum Teil wohl recht fragwürdigen Gestalten, die hm in der Theaterwelt der Metropolis vor Augen kamen, als daß wir solche dentifizierungen mit Aussicht auf Erfolg wagen könnten. Es ist mir über- ıaupt höchst fraglich, ob der Dichter immer eine bestimmte Persönlichkeit ıls Modell vor Augen hatte, ich denke auch in dieser Hinsicht viel höher on der Schöpferkraft des frei schaffenden Genius — er braucht nicht immer ıach einem Modell gearbeitet zu haben. Eine nähere Kritik eines solchen ıur auf Möglichkeiten beruhenden Hypothesenbaues wäre eine mißliche ache, sie könnte bei aller Anerkennung der Gewandtheit des Baumeisters och nur Variationen enthalten über das Thema: Die Botschaft hör' ich obl, allein mir fehlt der Glaube. Ich beschränke mich darauf, an einem eispiel zu zeigen, wie locker Sarrazins Bausteine zusammengefügt sind.

Um eine weitere, «bisher nicht beachtete Quelle für die Beurteilung von eeles Charakter» zu gewinnen, versucht Sarrazin zu beweisen, daß mit dem

verbummelten und verschuldeten Studenten Luxurioso, der in dem zweiten der sogenannten Parnassus-Spiele, in dem ersten Teil von «The Return from Parnassus» (entstanden vermutlich in den Jahren 1600/1601) eine Nebenrolle spielt, der Dramatiker Peele gemeint sei (S. 160 ff.). Bei Luxuriosos erstem Auftreten erfahren wir, daß er nach London will, um dort der Nachfolger eines kürzlich verstorbenen, großnasigen Balladendichters (*balletmaker*) zu werden. In einer späteren Szene erscheint er dann als Balladendichter mit seinem Diener, den er die erste, sehr zusammenhangslose Strophe einer seiner Balladen vortragen läßt, und schließlich hören wir noch, daß er das undankbare Dichterhandwerk wieder aufgegeben hat und in seine Heimat zurückwandern will: *to be kept like honeste oulde beggars by the parishe* (cf. Macrays Ausgabe S. 73). Um eine Verbindung zwischen diesem Kumpan und Peele herzustellen, hebt Sarrazin zunächst hervor, daß Peele in London wiederholt als *city-poet* beschäftigt wurde, was vollkommen richtig ist. Aber Luxurioso erscheint ja an keiner Stelle in der Würde eines solchen *city-poet*, sondern immer nur als der hungrige und vor allem durstige Verfasser von Balladen, die er, wie gesagt, von seinem Diener vortragen lassen will!! Luxurioso spricht einmal scherzhaft von Homer als einem seiner ältesten Kollegen: *In ancient time, when Homer first sett up his riminge schopp, one of the firste that ever was of my trade* (S. 72), zu welcher Stelle Sarrazin darauf aufmerksam macht, daß Peele «A Tale of Troy» gedichtet hat. Aber Peele war doch in erster Linie ein Dramatiker, ein *blank verse* Dichter, er hatte erfolgreiche, sehr populäre Dramen geschrieben, aus denen manches geflügelte Wort in den Zitatenschatz seiner Zeitgenossen übergegangen war — nirgends findet sich in dem Parnassus-Drama eine Anspielung auf eine dramatische Tätigkeit des Luxurioso, nirgends findet sich ein an Peeles auffälligen Stil erinnerndes Wort in den Reden des Luxurioso, der im Gegenteil versichert, er könne den blank verse nicht ausstehen: *I cannot abide these scipjake blanke verses!* (S. 39). Der anonyme Verfasser müßte somit sorgfältigst auf die nächstliegenden, sich ihm geradezu aufdrängenden Mittel, durch seine Gestalt an Peele zu erinnern, verzichtet haben!

In dem zweiten Teil von «The Return from Parnassus» kommt Luxurioso nicht mehr zum Vorschein, wird auch nie genannt, und ich vermag auch nirgends eine Anspielung auf ihn zu erkennen. Sarrazin aber glaubt, daß in dem 5. Akt dieses zweiten Teiles eine solche Anspielung enthalten sei, in einigen Worten eines anderen der Parnassuspilger, des Studioso. Dieser und sein Freund Philomusus hatten die Absicht Schauspieler zu werden, im letzten Augenblick aber, nachdem sie bereits Proben ihrer Deklamierkunst gegeben hatten, ziehen sie es doch noch vor unter die Musikanten zu gehen. Von diesem Entschluß setzt uns Studioso in Kenntnis mit den Worten:

> Fayre fall good Orpheus, that would rather be
> King of a mole hill, then a Keysars slaue:
> Better it is mongst fidlers to be chiefe,
> Then at a plaiers trencher beg reliefe.
> But ist not strange these mimick apes should prize
> Vnhappy Schollers at a hireling rate (S. 143).

Die letzten vier Verse beziehen sich in nicht mißzuverstehender Weise auf ihr eigenes Schicksal, auf ihren durch das anmaßende Gebahren der

chauspieler verursachten Ärger, der sie noch im letzten Augenblick veranßte doch lieber der Frau Musika zu dienen. Es kann deshalb meiner Anicht nach gar kein Zweifel darüber bestehen, daß auch die zwei ersten 'erse ihrem eigenen Loose gelten: Studioso wünscht in ihnen seinem Freunde 'hilomusus Glück, daß er nicht der Sklave der Schauspieler werden, sondern eber mit einer noch bescheideneren, aber unabhängigen Stellung an der pitze einer Musikantengesellschaft zufrieden sein wollte. Philomusus hatte nmittelbar vorher gesagt: *And tune, fellow Fiddlers, Studioso and I are eady!* Auch die Bezeichnung Orpheus paßt sehr gut auf ihn, der noch in erselben Szene ein Lied zum besten gibt. Sarrazin hingegen nimmt, mit änzlicher Nichtachtung dieser eine völlig befriedigende Erklärung bietenden Jmstände, an, Studioso habe bei seinem Glückwunsch plötzlich an den in iesem ganzen Drama mit keinem Wort erwähnten Luxurioso gedacht!! wei Gründe führt er für diese überraschende Vermutung an — erstens. er Spitzname Orpheus paßt auf Peele, weil in dem anonym überlieferten rauerspiel «Locrine», welches Sarrazin Peele zuschreiben will, folgende dem Dichter Spenser gestohlene Verse zu lesen sind:

O that I had the Thracian Orpheus' harp,
For to awake out of the infernal shade . . . . . —

weitens, die ersten zwei Verse des Studioso erinnern an eine Stelle in Peeles Battle of Alcazar», wo Stukeley sagt:

King of a molehill had I rather be
Than richest subject of a monarchy.

Hier ergibt sich uns allerdings eine auffällige Übereinstimmung des Ausdrucks. Der Satz hat etwas Sprichwörtliches, aber ich kenne keinen weiteren Beleg und muß deshalb die Möglichkeit zugeben, daß der «Return»-Dichter an diese Stelle gedacht hat — nicht mehr! Die Peele-Luxurioso-Hypothese, die möglicherweise aus dieser wörtlichen Übereinstimmung herausgewachsen ist, halte ich nach wie vor für ganz unhaltbar.[1])

Da sich Sarrazin bei der Erwähnung der Plagiate Peeles auf einen Aufsatz von mir im 41. Band des Jahrbuchs bezieht, scheint es ihm entgangen zu sein, daß ich durch diese Untersuchung zu der Überzeugung gebracht wurde, daß nicht der Verfasser des «Locrine», als welchen Sarrazin Peele betrachtet, aus dem «Selimus», sondern der ebenfalls anonyme Dichter des «Selimus» aus dem «Locrine» geschöpft hat (vgl. l. c. S. 197 f.).

Ebenso kühn wie Sarrazins Feststellungen der Modelle Shakespeares im Kreise seiner literarischen Zeitgenossen sind in dem folgenden Kapitel: Realistische Romantik» seine Versuche in den Dramen «Merry Wives», «Much do», «As You Like It» und «Twelfth Night» Reflexe aus dem Leben der

[1]) Ein Schüler Sarrazins, Wilhelm Lühr, hatte in seiner Doktorschrift «Die ei Cambridger Spiele vom Parnass» (Kiel 1900) die Vermutung ausgesprochen, aß Luxurioso Züge des Gabriel Harvey trage (S. 39ff.). Seine Motivierung t mich auch nicht überzeugt, immerhin konnte er zur Stütze seiner Ansicht esentlich mehr faktische Übereinstimmungen anführen, als Sarrazin, der die ühr'sche These nicht erwähnt, zu Gunsten seiner neuen Vermutung.

aristokratischen Kreise Englands zu erkennen. «Hof, Aristokratie, Theater Bohème. Diesen Kreisen sind die Modelle Shakespeares meist entnommen. Was in diesen Kreisen vorging, ist in Shakespeares Dramen wiedergespiegelt» (S. 179). Das geringste aktuelle Interesse wird für die «Merry Wives» in Anspruch genommen, «wenn nicht etwa die Entführung der Anna Page durch Fenton die heimliche Eheschließung des Grafen Southampton und der Hofdame Elisabeth Vernon wiederspiegelt» (S. 173), die jedoch ohne Entführung erfolgte. Sarrazin nimmt an, daß der Graf Southampton immer im Mittelpunkt der Interessen des Dichters stand. Neben diese dominierende Gestalt stellt er die ebenerwähnte Elisabeth Vernon und Southamptons Waffengefährten, den jungen Grafen Rutland, zeigt uns dann diese Gruppe mit dem Hintergrund des Palastes des Grafen Essex, dessen Base die spätere Gattin Southamptons war, und mit dessen Stieftochter Elisabeth Sidney der junge Rutland vermählt werden sollte, und schließt: «Hier war Stoff für ein halb rührendes, halb humoristisches Familiendrama. Und Shakespeare hat diesen Stoff offenbar weidlich ausgenützt in seinem Lustspiel «Much Ado about Nothing» . . . Wir brauchen nur Don Pedro von Aragonien mit dem Grafen Essex zu vergleichen, den Grafen Claudio mit dem Grafen Southampton, Benedict von Padua mit dem Grafen Rutland, Hero mit Elisabeth Vernon und Beatrice mit Elisabeth Sidney» (S. 184). Sarrazin und ich selbst haben gleichzeitig (1899, im Sh.-Jb. XXXV, S. 128 f., 256 ff.) und, wie ich nach dem Erscheinen meines Artikels aus der Furness'schen Variorum Edition von «Much Ado» (Philadelphia 1899, S. XVII) ersah, schon viele Jahre vor uns Furnivall (1875, in einem Academy-Artikel) auf ein auffälliges, streng royalistisches Gleichnis der jungen Hero hingewiesen und es übereinstimmend als eine dem frondierenden Grafen Essex feindliche Kundgebung Shakespeares aufgefaßt. Sarrazin ist inzwischen anderer Ansicht geworden, er erwähnt dieses höchst auffällige, die rebellische Gesinnung verwöhnter Günstlinge scharf verurteilende Gleichnis nicht mehr — er, der sonst so gern Schlüsse aus den Gleichnissen und Bildern zieht! — seiner neuen Darstellung nach soll der Dichter vielmehr mit den mißvergnügten Kreisen, deren Haupt Graf Essex war, und zu denen auch der Graf Southampton gehörte, sympathisiert haben. Diese Verstimmungen spiegelten sich nach Sarrazin «offenbar» schon in der Caesar-Tragödie. und bei der Zeichnung Caesars selbst könnte der Dichter an die alte Königin gedacht haben (S. 184, 197). Vollkommen deutlich wird uns Sarrazins neue Auffassung des Verhältnisses des Dichters zu Essex in seiner Besprechung des Lustspiels «As You Like It», in der er den Grafen Essex als das Urbild der für jeden Hörer oder Leser anziehenden Gestalt des von einem Usurpator verdrängten Herzogs, des Vaters der Rosalind, bezeichnet. Das Vorbild der Rosalind selbst «dürfte» wieder Elisabeth Sidney, des Grafen Stieftochter gewesen sein; in dem Schäfer Silvius «dürfte» vielleicht William Herbert zu erkennen sein; für Phoebe erinnert er, allerdings mit zwei Fragezeichen, an Mary Fitton, William Herberts Geliebte (S. 185). William Herbert scheine auch das Original des Herzogs Orsino in «Twelfth Night» zu sein; Mary Fitton vielleicht das von dem Dichter sehr idealisierte Urbild der holden Viola; mit Malvolio sei wahrscheinlich der Hofmarschall Sir William Knollys gemeint (S. 187 ff.). Erst durch die Ähnlichkeit mit Vorfällen am

ofe sei der Dichter zur Dramatisierung des italienischen Novellenstoffes ɛführt worden!! Auch hier kann ich mich nur referierend verhalten, da h allen diesen Kombinationen, mit Ausnahme der Knollys-Hypothese, ab-ıhnend gegenüber stehe. Ich möchte nur betonen, daß man sich fort-rährend staunend fragt, wie der Schauspieler Shakespeare zur Kenntnis der ntimsten Vorgänge im Schooße hochadeliger Familien gekommen sein soll; laß wir sehr wenig von der weiteren Entwicklung des Verhältnisses Shake-speares zu Southampton wissen, und daß mir nach wie vor jede Stellung-ıahme des großen Dramatikers gegen seine *Gracious Empress* zu Gunsten les rebellischen Essex unglaublich erscheint.

Viel ansprechender und näherliegend finde ich die nebenbei ausge-sprochene Vermutung, daß der Dichter bei der Zeichnung seiner Anne Page, Beatrice, Rosalind und Viola an seine eigenen Töchter in der trauten Heimat gedacht habe, während ich nicht einsehen kann, warum die Gestalt des Hofnarren Touchstone, der die Bäuerin Audrey heiratet, «resignierte Erfahrungen des Dichters» andeuten soll (S. 179).

In dem letzten Kapitel «Julius Caesar und Hamlet» finden wir zunächst überraschende Andeutungen über den Stimmungswechsel Shakespeares, der in Sarrazins Darstellung als Wachs in den Händen seiner Gönner erscheint. Bei seiner Beschäftigung mit der vermutlich 1599 komponierten Caesar-Tragödie habe der Dichter ursprünglich bei Caesar an den Grafen Essex, bei Antonius an Southampton und bei dem vaterlandsliebenden Brutus allenfalls an den irdischen Rebellen Hugh O'Neill gedacht; später aber habe er, unter dem Einfluß der frondierenden Stimmung der ihn patronisierenden Kreise, seine Sympathie den Verschworenen zugewandt, sodaß man sogar Caesar mit der Königin Elisabeth vergleichen könne (S. 196 f.). Das Shakespeare, unbeschadet seiner Königstreue, von dem tragischen Geschick des Grafen Essex erschüttert wurde, halte auch ich für durchaus möglich, ja höchst wahrscheinlich — weiter aber kann ich nicht gehen. Sarrazins Vermutung, daß Shakespeare, namentlich durch die von den Verschwörern veranlaßte Aufführung einer Richard-Tragödie im Globe-Theater, stark kompromittiert worden sei, läßt sich nicht beweisen, denn aus dem von Sarrazin erwähnten Umstand, daß seine Truppe am Vorabend der Hinrichtung des Grafen Essex vor der Königin spielen mußte, scheint mir mit Sicherheit nur das eine hervorzugehen, daß die Königin keinen Anlaß fühlte den Schauspielern zu zürnen. Sarrazin meint freilich, Elisabeth habe vielleicht damals noch nichts von der Aufführung der Richard-Tragödie gewußt, oder sie habe die Schauspieler ihre Macht fühlen lassen wollen — meiner Ansicht nach dürfen wir ohne jede Kühnheit annehmen, daß die Königin über alle Einzelheiten des ihr selbst ans Leben gehenden Essex-Prozesses genau informiert war, und daß die Schauspieler, falls ihr Verhalten den Argwohn Elisabeths erregt haben würde, von dem Zorn der alten Löwin vernichtend getroffen worden wären, während sie, so viel wir wissen, vollständig straflos geblieben sind.

Im Hamlet ahnt Sarrazin an vielen Stellen Nachwirkungen der Essex-Tragödie, und wenn ich ihm auch im einzelnen oft nicht beistimmen kann – ich würde mich z. B. sehr bedenken, aus Hamlets vollkommen seiner igenen Lage entsprechenden Worten: *But break, my heart; for I must hold*

my tongue eine Äußerung des Kummers des Dichters herauszulesen, daß er seiner Sympathie für den in den Essex-Prozeß verwickelten, zu lebenslänglichem Kerker verurteilten Southampton nicht Ausdruck geben durfte (S. 214) —, so ist ihm doch gewiß zuzustimmeu, wenn er sagt, daß «die schwüle, unheilschwangere Atmosphäre, die über dem Stück brütet», der Stimmung des Jahres 1601 entspricht. Gänzlich unverständlich aber ist mir, wie ein Kritiker in der Charakterzeichnung dieses Wunderwerkes «ein Merkmal einer halb gelähmten Schaffenskraft» finden kann (S. 206).

Unter den anderen neuen Vermutungen dieses Kapitels ist mir als mir selbst unglaublich noch aufgefallen, daß Shakespeare bei der Episode des Dichters Cinna vielleicht an das Schicksal Spensers (S. 202 f.) und bei Ophelia vielleicht an die leichtfertige Mary Fitton gedacht habe (S. 217). Menschlich ansprechend ist die Annahme, daß aus der Trauer Hamlets um seinen Vater auch die Trauer des Dichters um den eigenen Vater spreche, obwohl Sarrazin dabei etwas in Konflikt kommt mit seiner eigenen Chronologie. Er will die eigentliche Abfassungszeit der Tragödie in den Frühling und Sommer 1601 setzen — der ganzen Anlage des Werkes nach muß Hamlet die Klage um den Vater schon ganz am Anfang der Tragödie erheben, in der zweiten Szene — Shakespeares Vater aber starb erst im September 1601 (S. 210).

Die über das ganze Buch verstreuten Erörterungen der Wandlungen, die sich im Laufe der Jahre in Shakespeares Stil erkennen lassen, sind sehr lesenswert. Besonders eingehend bespricht Sarrazin den Stil der Sonette, in denen er zwei stilistische Spielarten unterscheidet, eine lyrische, sonettartige, und eine dramatische, monologartige (S. 76ff.), und die Entwicklung der pathetischen Rhetorik Shakespeares (S. 198ff.). Als es sich darum handelt, die beiden Historien «Richard II.» und «Henry IV.» näher an einander zu rücken, im Gegensatz zu Herford, der im Hinblick auf die höchst auffälligen stilistischen Verschiedenheiten der beiden Werke einen Zwischenraum von mindestens zwei Jahren annahm, sagt Sarrazin: «Überhaupt dürfen wir Stilunterschiede doch nicht gar zu sehr urgieren; verschiedener Stoff, verschiedene Charaktere, verschiedene Grundstimmung bedingen zuweilen auch in zeitlich einander sehr nahestehenden Dramen sehr abweichenden Stil» (S. 130). Die sehr richtige Betonung der freilich selbstverständlichen Wirkung der Charakterverschiedenheit möchte ich gegen ihn selbst wenden, wenn er uns den Fortschritt in der Entwicklung der stilistischen Kunst des Dichters beweisen will durch eine Vergleichung des Monologs des Bastards in «King John» und des berühmten Monologs Heinrichs V. über die Würde und Bürde des Herrscheramtes (S. 151 f.). Die erhabene Kunst des Dichters hat allerdings die beiden Reden sehr verschieden stilisiert — aber ich bewundere vergleichend in erster Linie nicht die Kunst des feiner stilisierenden Dichters, sondern die untrügliche Sicherheit des Psychologen, der den tapferen ungestümen Haudegen seine Gefühle so ganz anders aussprechen, herauspoltern läßt, als den ernsten, in tiefster Seele bewegten, vor der Entscheidung seines Schicksals stehenden König.

Manchmal geht mir Sarrazins stilistische Feinfühligkeit zu weit, so besonders, wenn er Shakespeares Stil in «As You Like It» auf Grund einiger Metaphern und Beiwörter (S. 175) noch etwas preziöser findet als in «Julius Caesar». Gegen seine Bemerkung, man könne Shakespeares eigenartigen Stil

len Stil eines literarischen Parvenus nennen, möchte ich, bei der unangenehmen Bedeutung, die das Fremdwort in unserer Sprache erhalten hat, Protest einlegen.

Auf Grund des Schmidt'schen Wörterbuches hat Sarrazin bei seinen chronologischen Verknüpfungen wiederholt mit Wortwiederholungen operiert. Es ist das allerdings eine Methode, die mit der größten Vorsicht anzuwenden ist — ich bin aber doch sehr begierig, ob wir ihr, wenn uns einmal das große Flügel'sche Chaucer-Lexikon vorliegen wird, vielleicht einigen Aufschluß über die Chronologie der ‹Canterbury Tales› abgewinnen können. Innerhalb einzelner Werke Chaucers habe ich auffälligere Wortwiederholungen des scheinbar só zwanglos plaudernden Dichters bemerkt.

Sarrazins neues Buch enthält nichts so Verblüffendes wie die einigermaßen berüchtigte *Hen : pen*-Hypothese seiner «Lehrjahre», die auch in England Aufsehen erregt hat (vgl. Academy, 15. Jan. 1898, S. 79). Es ist das Ergebnis mehrjähriger ernster Arbeit, und niemand wird diesen Versuch, Shakespeare enger mit seiner Gegenwart zu verbinden, ohne Interesse und ohne Belehrung lesen. Um so mehr bedauere ich, mir von den neuen Vermutungen des Buches, die für den Verfasser natürlich das Wertvollste sind, so wenig aneignen zu können. Der kühne Pfadsucher wandelt zu oft auf Wegen, die mir nicht gangbar sind, weil sie sich im Dunkel der Vergangenheit und in einem Labyrinth von Hypothesen verlieren.

Straßburg. E. Koeppel.

Franz Servaes. Shakespeare. Berlin und Leipzig. Schuster & Loeffler 1906. 86 S. 16°. (Die Dichtung, herausgegeben von Paul Reimer, Bd. XXXIX.)

Dieser kleine Essay ist keine Biographie, sondern eine begeisterte Rhapsodie auf Shakespeare den Menschen und Shakespeare den Künstler. Mit Beethoven, mit Michelangelo, mit Goethe findet der Verfasser Berührungspunkte und Verschiedenheiten; Shakespeare ist ihm der unpersönlichste Dichter, weil er die Dinge mit sich selbst beseelte, fast bis zur restlosen Weggabe seines Selbst, der aufs höchste ausgebildete Typus Mensch, während Goethe seine Individualität mit den Dingen beseelt bis zur fast völligen Aufsaugung der Umwelt. Auf die Einzelheiten von Shakespeares Biographie übertragen, bedeutet dies eine starke Entwertung der spezifisch wissenschaftlichen Forschung; dies ist auch wohl der Grund, weshalb der Verfasser, der gelegentlich Kenntnis der Quellenfragen verrät, von ihr wenig Notiz nimmt. Alltägliches Ungemach ist es nach ihm, das einem Shakespeare die inneren Kämpfe der Lear-Periode bringt, und wieder törichter, blind jubelnder Überschwang, der die Komödien beherrscht – weil er das Kleinste verallgemeinern konnte. Darum waren Freude und Leid der ganzen Welt ihm geoffenbart. Interessant ist, daß auch Servaes das Schicksalsmäßige in der großen Tragödie betont und den Unterschied gegenüber der Antike mehr in der Gestaltung als in der Auffassung des Problems findet. So stark auch Spuren konventioneller Moral hier und da namentlich bei Nebenpersonen und in den ersten Dramen hervortreten, so erscheint doch Shakespeare auf seiner Höhe beherrscht von

dem Gedanken eines Schicksals als des fürchterlichen Gleichmachers, der nicht nach Motiven fragt, sondern das Große zu Fall bringt. Und nicht in dem befriedigten Verlangen nach praktischer Gerechtigkeit liegt die ästhetische Wirkung einer Tragödie, sondern darin, daß der Zuschauer sich mit dem kämpfenden und scheiternden Helden identifiziert und schließlich das Gefühl seiner eigenen Individualität in ihm doch wieder zum Durchbruch kommt. Das Büchlein ist reich an feinen Bemerkungen, an denen auch der seine Freude haben wird, der dem Verfasser nicht durchweg zustimmen kann.

Posen. Wilhelm Dibelius.

Sidney Lee. Shakespeare and the Modern Stage, with other Essays. London. John Murray [transferred to Archibald Constable & Co.]. 1906. 251 S. (9 s. net cash.)

Die elf Aufsätze, die Sidney Lee hier zu einem Bande vereinigt hat, werden nicht nur durch die Persönlichkeit des Verfassers zusammengehalten. Sie befassen sich alle mit Shakespeare. Seine Lebensweisheit wird betrachtet und Bacons Schulphilosophie gegenübergestellt, sein Patriotismus wird analysiert. Ein anderer Aufsatz — zuerst in der «Furnivall-Festschrift» erschienen, behandelt sein Verhältnis zum elisabethanischen Theaterpublikum. Vier Artikel sind seinem Fortleben gewidmet. Ein ausgezeichneter Aufsatz — m. E. der wertvollste der Sammlung — geht der mündlichen Tradition über Shakespeare im 17. Jahrhundert nach. Es ist bekannt, daß Lee die Glaubwürdigkeit dieser Erzählungen sehr hoch einschätzt. Hier setzt er seine Gründe ausführlich auseinander. In den literarischen Zirkeln Londons war Shakespeares Verhältnis zu dem großen Ben Jonson am besten bewahrt, daher ging die Anekdote über die Witzkämpfe zwischen den Beiden in Fullers «Worthies of England» (ca. 1643—1662) über. Die Schauspielertradition hielt sich besser als die literarische. Zwei Kollegen Shakespeares, Taylor und Lowin, erreichten ein hohes Alter und konnten der späteren Generation erzählen, wie der große Dichter seinen Hamlet und seinen Heinrich VIII. aufgefaßt wissen wollte. William Davenant, dessen Mutter Shakespeares Herz gefangen haben sollte, konnte sich nicht nur selbst an die Person seines Pathen gut erinnern, er trat auch sehr früh als Bühnenschriftsteller und dann als Direktor in den Kreis ein, der Shakespeares Erbe verwaltete. Da war vor allem William Beeston, der Sohn eines Kollegen von Shakespeare und Freundes von Thomas Heywood, der unter der Restauration als alter Mime von Allen aufgesucht wurde, die sich gerne über die große Zeit des englischen Dramas erzählen ließen. Unter diesen Besuchern war auch John Aubrey, dessen Notizen uns erhalten sind. Der Hauptzeuge für den ersten Biographen Shakespeares aber war Thomas Betterton, der berühmteste Schauspieler in der Zeit Karls II., der seine Kenntnis und seine Begeisterung für Shakespeare-Erinnerungen wieder seinem Theaterdirektor Davenant verdankte. Und schließlich gehörte dem Theaterkreise auch Charles Hart an, der Enkel von Shakespeares Schwester, der ebenfalls noch Erinnerungen bewahren konnte. Dann aber sprach man auch in Stratford gewiß noch viel von dem großen

litbürger, und der Vikar an der dortigen Kirche, John Ward, der 1681 starb, iat uns verschiedene kleine Züge aus Shakespeares Leben aufbewahrt, die er in seiner Vaterstadt gehört hatte. Die Wege, die die mündliche Tradition gegangen ist, lassen sich somit recht gut aufzeigen, die Frage ist jetzt nur — sind alle diese Zeugen, die die Kette bilden, glaubwürdig, sind alle Sammler kritisch? Diese Frage zu beantworten, fehlt es uns aber an Material. Wir wissen nicht, ob Davenants Gewährsmänner peinlich gewissenhafte Erzähler waren, und wir wissen nicht, ob John Ward nur verständige alte Mummelgreise ausfragte. Wir sind eben in jedem einzelnen Fall auf unsere eigene Kritik angewiesen: sie muß bei mündlicher Tradition natürlich viel schärfer angewandt werden als bei schriftlicher. Ein charakteristisches Beispiel für Lees Freude an scharfsinniger kühner Kombination bietet der treffliche Aufsatz über Pepys und Shakespeare. Pepys, der bekannte Tagebuchschreiber des 17. Jahrhunderts, hat Betterton als Hamlet gesehen und ist davon so begeistert, daß er sich zu Hause hinsetzt und den Monolog «Sein oder nicht sein» in Musik setzt. Diese Musik ist uns erhalten. Es ist nun, meint Lee, möglich, ja eine vernünftige Theorie, daß Pepys dabei die Betonung Bettertons nachgeahmt hat. Nun hat aber Shakespeare selbst dem Schauspieler Taylor Anweisungen für die Rolle des Hamlet gegeben. Von ihm erfuhr es Davenant und von diesem Betterton. Es ist daher für den Verfasser «no extravagance to suggest that a note here or there enshrines the modulation of the voice of Shakespeare himself«. — Ein weiterer Artikel bespricht eine Fälschung von George Steevens, einen angeblichen Brief Peeles an Marlowe, der selbst heute noch in Zeitschriften und Büchern spukt. «Shakespeare in Frankreich» behandelt anknüpfend an Jusserands Buch die Pflege englischer Literatur diesseits des Kanals, wobei allerdings die französischen Sympathien les Verfassers ihn hindern, auch Deutschland zum Vergleich heranzuziehen. Dies fällt noch mehr auf bei den Aufsätzen zur modernen Bühne, wo die leutschen Verhältnisse eigentlich zum Zitieren zwingen. Sidney Lee kämpft ür ein literarisches öffentlich subventioniertes Theater, das die Austattungs- ınd Spektakelstücke endlich verbannen und dafür die großen Dichtungen u Worte kommen lasse; er kämpft für eine Darstellung Shakespeares mit eringeren szenischen Mitteln, damit die Aufmerksamkeit des Zuschauers icht von dem Dichterwerk abgelenkt und seine Phantasie nicht ganz abestumpft werde. Von allen deutschen Städten, die hier vorbildlich sein önnten, wird nur Wien erwähnt. Beherzigenswert sind aber die Aufsätze uch für Deutschland, weil auch hier wieder eine Strömung bemerkbar wird, ie gerne aus Shakespeares Dramen recht schöne Ausstattungsstücke machen ıöchte: denn alles Englische ist ja bei uns Mode. — Zum Schluß kann ich ur meine Freude ausdrücken, daß diese Aufsätze hier gesammelt sind, sie rerden jedem Shakespeare-Freund in angenehmer Form reiche Anregung nd Belehrung gewähren.

Jena. Wolfgang Keller.

Morton Luce. A Handbook to the Works of William Shakespeare. London, Bullen, 1906. 463 S.

Auf einige Worte über «Shakespeare's Age» folgen zwei biographische Kapitel: das eine verzeichnet knapp seine äußeren Lebensdaten; das andere beginnt das, was der Verfasser für Shakespeares Philosophie hält, zu umschreiben. Dann ein Überblick über die Entstehungsweise seiner Werke im allgemeinen und, als Hauptteil des Buches, die übliche Besprechung der Gedichte, Epen, Dramen. Den Beschluß machen zwei etwas anspruchsvolle Kapitel über Shakespeares Denken und Kunst, dazu einige Seiten auslesender Bibliographie und metrischer Bemerkungen. Bei der Erörterung der einzelnen Dramen erhalten wir jedesmal zuerst «Historical Particulars», dann «Critical Remarks»; dem Verfasser kommt es offenbar darauf an, sowohl das Äußere als das Innere Shakespeares systematisch zu beleuchten.

Für das Äußere hat Luce die englische Forschung wirklich nach zwei Seiten hin mit Fleiß zusammengetragen: betreffs Entstehungszeit und Quellen. Dafür sei ihm das gebührende Lob nicht vorenthalten. Doch schon auf diesen Gebieten ist ihm entgangen, was außerhalb Englands gedruckt wurde, so in bezug auf die Entstehung des «Sommernachtstraumes» (Sarrazin) und «Sturm» (Garnett), die Quellen des «Richard III.» (Churchill), «Lear» (Perrett), «Macbeth» u. a. Auch liebt er es nicht, auf schwierige Fragen selbstdenkend einzugehen; namentlich bei den Sonetten springt er über den Streit der Southampton- und Pembroke-Parteien hinweg mit der scherzhaften Bemerkung *I must leave these rivals to advance their claim on their own responsibility* (S. 91) und weigert sich geradezu im Hinblick auf die schwarze Dame *to see the veil removed* (S. 92). Vollends versagt er, sobald er von Quellen zu Vorstufen übergeht, zu Shakespeares Vorbildern in Gestalten und Einkleidung. Dies wird am deutlichsten, wenn er von Chaucer, dem Meister Shakespeares und seiner Zeit in romantischer Auffassung des Altertums, in der Zeichnung gemischter Charaktere, im Bau des fünffüßigen Reimverses und in bildlicher Rhetorik, schlankweg erklärt, er sei einsam und verhältnismäßig ohne Nachwirkung dagestanden (S. 65). Man kann Shakespeares literarische Art nicht erklären, wenn man nur auf Marlowe, Green, Lyly und Spenser zurückgeht; wenigstens bis Chaucer zurück muß man die Wege der englischen Dichtung studieren. Endlich dürfte man von einem Handbuch, das *all recent research* zusammenfassen will, über die politischen, kirchlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse seiner Periode wenigstens einige Orientierung erwarten.

Der höhere Ehrgeiz des Verfassers ist aber auf die innere Erschließung Shakespeares gerichtet, und gerade da muß ich ihm die Gefolgschaft aufsagen. Er hat sich nämlich eine moralphilosophische, gelegentlich sogar in die Theologie und Mystik schillernde Poetik ausgesonnen, mit der bald eine phrasenhafte Verhimmelung Shakespeares betrieben, bald eine Reihe künstlerischer Anklagen gegen ihn erhoben wird. Luce ist überzeugt, daß es *art for art's sake* so wenig gibt wie *eating for eating's sake*; in seinem «Handbook to Tennyson» will er es schon vor zehn Jahren bewiesen haben (S. 422). Kunst müsse immer ein moralisches Ziel haben; sein Ideal sei *progressive morality grown in the garden of art* (S. 174). Die Moral, die Shakespeare einprägen wollte, sei *love*, und zwar nach vier Richtungen: *sexual*

love, love of the family, royal love, love of God (S. 381). Demnach müsse man die dramatischen Gattungen so definieren: *Comedy is bloodless conflict between good and evil ending in the triumph of good; tragedy is the same conflict involving sacrifice of good, but also punishment of evil* (S. 412). Von solchem Standpunkte aus wird nun gelobt, z. B. *It was Shakespeare the poet, tought in paradise not to write plays — these he held more lightly — but to ease his breast of melodies* (S. 30) u. dergl.; zur Abwechslung auch getadelt, z. B. den Jugenddichtungen Shakespeares fehle *spiritual enthusiasm* (S. 67); der Monolog «Sein oder nicht sein» sei voll *palpable obscurities* (S. 279); überhaupt habe er *the exquisite fitness of things* nicht genug zu realisieren vermocht, weil er noch *without the theory of evolution* auskommen mußte (S. 165). Ginge einer meiner Landsleute annähernd so apriorisch vor, so würde es Luce mit Sicherheit *awefully German* finden. Er erinnert mich an Henry Morley, der in seinen Vorlesungen zu sagen pflegte, Shakespeare habe in jedem Stücke eine andere Tugend zu lehren versucht; von einigen Stücken habe er — Morley — diese Tugend bereits entdeckt, von anderen werde es vielleicht erst nach seinem Tode gelingen. Wo solche theologische Nebel durch die Köpfe streichen, dürfen wir eine wirkliche Aufklärung der Shakespeare'schen Denkwelt, die aus dem englischen Humanismus seit Erasmus, aus den Platonikern und Stoikern, aus Plutarch, Augustin und Montaigne großartig abzuleiten wäre, freilich nicht erhoffen.

Berlin. A. Brandl.

J. L. Haney. The Name of William Shakespeare, A Study in Orthography. Philadelphia, Egerton Press, 1906. 68 S.

Zwar ist die Schreibweise von Shakespeares Namen nur eine Äußerlichkeit, doch drängt sie sich jedem seiner intimeren Freunde in die Aufmerksamkeit und will erledigt sein. Haneys sorgsame Zusammenstellungen sind daher willkommen. Sie beziehen sich zunächst auf den Gebrauch der Engländer um 1600. Was Furnivall 1895 über die fünf eigenen Namensunterschriften des Dichters sagte, scheint noch heute zu gelten: der erste Bestandteil heißt in vier Fällen *Shak* ohne *e*, der zweite in drei Fällen *-spere* und nicht *-spear* oder *-speare*. Dagegen stellt sich eine geringere Verwendung von *Shakspere* in Stratford heraus, als man früher glaubte; sie nimmt dort während der Lebenszeit des Dichters noch ab und erscheint in den städtischen Registern nach 1600 nur mehr ein einziges Mal. Andererseits ergibt sich in Londoner Handschriften und Drucken eine überwältigende Vorliebe für *Shakespeare*. Ein gedruckter *Shakspere* ist überhaupt bis 1623 ein einziges Mal zu erweisen. Immerhin bleibt der Unterschied soweit fühlbar, daß man die Aussprache mit kurzem *a* für Stratford, die mit langem für London und die gebildeteren, an Etymologie denkenden Kreise in Anspruch nehmen darf. — Des weiteren verfolgt Haney die Schreibung auch bis zur Gegenwart. Es läßt sich nicht leugnen: *The adherents of «Shakspere» are clinging to a lost cause.* Fast unvermerkt gelangt *Shakespeare* zur allgemeinen Verwendung; so in «Notes and Queries» seit 1899, in Poole's «Index to periodical Literature» seit 1902.

Persönlich würde mir das Verschwinden der Doppelform fast leid tun. Als ich meinen Jugendversuch «Shakspere» 1894 herausgab, sollte die Schreibung nach der Stratforder Aussprache andeuten, daß die lebensfrische Persönlichkeit, das Bodenständige und Individuelle am Dichter im Mittelpunkte stehen sollte. Seither habe ich mich allmählich bei der durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft uns anerzogenen Form mit drei *e* beruhigt, doch nicht ohne daß ich mich manchmal auf einem Ausspracheunterschied ertappe zwischen dem keckjugendlichen, werdenden «Shakspere» und dem ausgereiften, klassischen «Shakespeare», und was man spricht, darf man wohl auch schreiben. Ich möchte es daher auch in Zukunft niemand verargen, wenn er, gleich Haney, lieber mit dem Dichter selbst «Shakspere» als mit seinen Setzern und Druckern «Shakespeare» schreibt; nur muß, wer die erstere Namensform gebraucht, sich dessen bewußt sein, daß er mehr und mehr etwas Ungewöhnliches tut.

Berlin. A. Brandl.

F. W. Moorman. An Introduction to Shakespeare. (Teubner's School Texts, Standard English Authors. General Editors: F. Doerr, H. E. Junker, M. Walter.) Leipzig und Berlin, Teubner 1906. 82 S. (Geb. M. 1,–.)

Ein tüchtiger Engländer mit deutscher Universitätsbildung kommt hier unserem Schulbücherbedürfnis zu Hilfe. Bestens willkommen! — Das anspruchslose Büchlein enthält: 1. «Life of Shakespeare». Gedanken des Dichters selbst aus *speeches of his characters* herauszulesen wird als Hypothesenbildung abgelehnt; doch gibt es wohl noch andere Mittel, seine Überzeugungen und Stimmungen einigermaßen zu ergründen. Weggang aus Stratford nach London: *about 1586*. Um 1610 *he finally left London*. 2. «The Elizabethan theatre». Etwas altertümliche Auffassungen kommen hier vor. Um z. B. Rom darzustellen, habe es nur ein *placard* mit Aufschrift gegeben. Unklar über Versatzstücke. Nichts von Vorhang, daher Verlegenheit, wie z. B. die alte Bühnenanweisung *Caesar enters the Capitol* auszuführen war. Mußten wirklich alle Darsteller weiblicher Rollen gerade aus den Chorknaben von St. Pauls oder der kgl. Kapelle geholt werden? Die Vorrede bezeichnet es in tapferer Weise als die Erwartung des Verfassers, *not to win unquestioning acceptance, but to provoke hot debate;* obige Randglossen mögen um so eher erlaubt sein. 3. Kapitel, betitelt «Shakespeare's Verse», gibt auf wenig Seiten eine gute Orientierung. 4. «Shakespeare's English» ist etwas gar knapp ausgefallen. Auch halte ich die Ansicht, Shakespeare habe me. î und û als *ei*, *ou* ausgesprochen, durch Viëtor keineswegs für überwunden. Daß plurales *-s* wie in *these times puts* nördlicher Dialekteinfluß sei, wurde bereits vor einem Dutzend Jahren durch Hölper (Tottels Sprachgebrauch, Straßb.) widerlegt; es ist lediglich eine spätere Formübertragung aus der 3. Person Singular, wie auch im Imperfekt *was* und *were* manchmal durcheinandergehen (Quellen des weltlichen Dramas LXXXII). 5. Inhaltsangaben des «Kaufmann von Venedig», «Julius Caesar», «Heinrich IV» und «Macbeth». Der Zweck dieser kurzen Analysen ist mir nicht recht klar geworden. Etwas kräftigere Kost darf man unseren anglistischen Schulkreisen immerhin vorsetzen.

Berlin. A. Brandl.

Wilhelm Viëtor. Shakespeare's Pronunciation. Bd. I. A Shakespeare Phonology. With a Rime-Index to the Poems as a Pronouncing Vocabulary. Bd. II. A Shakespeare Reader in the Old Spelling and with a Phonetic Transcription. Marburg i. H., N. G. Elwert, 1906. XVI und 290, XII und 179 S. 8° (M. 5.40 und M. 3.—).

Seit dem Versuch des Amerikaners Richard Grant White, im zwölften Bande seiner Shakespeare-Ausgabe (1861) die Aussprache des Dichters zum erstenmal auf Grund von Reimen, Wortspielen und falschen Schreibungen zu bestimmen, sind nur wenige Forscher dem Problem auf demselben Wege näher getreten. Gleich die nächste einschlägige Arbeit, ein Aufsatz von John B. Noyes und Charles S. Peirce im Aprilheft der North American Review vom Jahre 1864 suchte der Frage von einer anderen Seite beizukommen, nämlich durch Ausbeutung der in den Werken der frühne. Grammatiker enthaltenen reichlichen Nachrichten über den Lautbestand ihrer Muttersprache.

Auf Wortspiele und Reime bei Shakespeare hat dann Ellis noch einmal zurückgegriffen in einem Abschnitt seines Opus magnum «*On Early English Pronunciation*» (III 953—966), der wie alles aus der Feder dieses bedeutenden Mannes Belehrung und Anregung in Hülle und Fülle spendet, aber doch der Forschung durch eine recht skeptische Bewertung der Reime einen Riegel vorschob, den erst der Verfasser des vorliegenden Buches mit kräftiger Hand zurückstoßen konnte. Wenn ein Gelehrter von so wohlbegründetem Rufe wie Ellis gleich zu Eingang seiner Abhandlung über Shakespeares Reime (und noch früher, III 918) gleichsam eine Warnungstafel errichtete mit der Inschrift: «*His rhymes would be in themselves quite inadequate to determine his pronunciation*», so kann es nicht Wunder nehmen, daß noch vor zwei Jahren Wilhelm Franz in seiner Schrift über «*Orthographie, Lautgebung und Wortbildung in den Werken Shakespeares*» (Heidelberg, Carl Winter, 1905) dieses so nahe liegende Hilfsmittel nur sehr sparsam und fast nur zur Unterstützung der aus den Orthoepikern gewonnenen Aufschlüsse heranzog.

Nicht als ob Viëtor die eben erwähnten Quellen unbeachtet ließe. Im Gegenteil, es gibt kaum eine bessere Zusammenfassung, eine so besonnene Kritik der oft wenig durchsichtigen Aussprachregeln dieser frühne. Grammatiker; es sei denn, daß man hie und da die notwendigerweise sehr bündigen Angaben Viëtors gern durch die ausführlicheren Darlegungen sich ergänzen wird, welche der Verfasser der jedem Neuphilologen unentbehrlichen «*Elemente der Phonetik des Deutschen, Englischen und Französischen*» in den Anmerkungen dieses Werkes bietet.

Den Angelpunkt des neuen Buches aber bildet eine genaue Untersuchung der Reimtechnik Shakespeares, und darin scheint mir die große Bedeutung der «*Phonology*» zu liegen: obwohl der Dichter augenscheinlich auf volle Reinheit seiner Bindungen nicht allzu viel Gewicht legt, hat Viëtor doch gezeigt, daß eine tiefbohrende sprachgeschichtliche Kritik der Reime Fragen entscheiden kann, welche auch bei ausgiebiger Benützung der zwar unentbehrlichen, aber sich vielfach widersprechenden und schwer zu deutenden Zeugnisse älterer Grammatiker offen bleiben müssen. Und noch mehr: bei Bevorzugung der äußeren Quellen ist die Gefahr nicht zu vermeiden, daß sich eine angebliche Lautlehre zu den Werken Shakespeares

schließlich in eine Studie über frühne., im besten Fall elisabethanische Lautgebung verwandle. Erst wenn im weitesten Maße die inneren Quellen, die Zeugnisse des Dichters selbst in seinen Reimen, herangezogen werden, kann man sicher sein, daß Shakespeare nicht zu kurz kommt, daß nicht mehr und nicht weniger als eine echte und rechte Shakespeare-Grammatik entsteht, und als solche will Viëtor sein Werk ausschließlich betrachtet wissen (*Preface*, p. VIII).

Die Anlage der «*Phonology*» ist ungemein übersichtlich. Unter der Bezeichnung «*General Value*» erhalten wir zunächst in knapper Form die erwähnte treffliche Zusammenstellung der Grammatikerzeugnisse für die frühne. Entwicklung eines jeden me. Vokals und eine Kritik ihrer Auslegung durch die modernen Forscher, woran sich die eingehende Betrachtung der zur Geschichte des betreffenden Lautes sprechenden Shakespeare'schen Reime leicht anschließt. Mit der Bewältigung dieser Paragraphe ist aber die Aufgabe des gewissenhaften Lesers noch nicht erschöpft, vielmehr muß er jederzeit den zweiten, integrierenden Teil des Werkes zu Rate ziehen, nämlich den Reim-Index, und dort die einschlägigen Zusammenstellungen genau durchsehen. Die Erfüllung dieser von Viëtor in seiner liebenswürdigen Art vielleicht zu wenig energisch eingeschärften Forderung wird durch die Anordnung des umfangreichen Reimmaterials sehr erleichtert: es gehören nämlich immer je eine Sektion des Reimwörterbuches und ein Kapitel Ausführungen über den Vokalismus eng zusammen, und wenn Viëtor nicht die einleitenden Bemerkungen (S. 1—9) als Kapitel I mitgezählt hätte, wäre die Entsprechung zwischen den größeren Abschnitten des Index und der Lautlehre sogar in deren Numerierung zum Ausdruck gekommen.

Ein Beispiel möge das m. E. sehr glückliche Ineinandergreifen der Ausführungen des Verfassers und der aus dem Reimschatz sich ergebenden Folgerungen verdeutlichen und zugleich die Richtigkeit der von Viëtor beiläufig gemachten Bemerkung prüfen, daß der Text für sich gelesen sicher Anlaß zu Einwendungen geben würde (*Preface* p. VIII). Während Ellis in seinen Umschriften Shakespeare'scher Texte (EEP III 986—996) durchwegs auf Erhaltung von (a:) und (a) besteht, hat schon Franz der für das beginnende 17. Jahrhundert wohlbezeugten Fortbildung dieser Laute insofern Rechnung getragen, als er für das Lustspiel die fortschrittlichere Lautgebung der gebildeten Umgangssprache, nämlich (æ:, æ) annimmt und in seiner phonetischen Wiedergabe einer Stelle aus «Much Ado» (S. 63) durchführt. Viëtor geht nun viel weiter und schreibt den Entsprechungen von me. (a:, a) bei Shakespeare durchwegs die Lautwerte (æ:, æ) zu; vgl. §§ 34, 38, S. 52, 57). Auch hier werden uns in musterhafter Ordnung die Zeugnisse für und wider diese Annahme und die hieraus von Luick, Sweet, Ellis gezogenen Schlüsse vorgeführt, auch hier werden zunächst auffällige (æ:)-hältige Reime genau diskutiert. Aber die eigentliche Grundlage für die Ansicht Viëtors finden wir erst bei einer sorgfältigen Durchsicht der im achten Abschnitt des Index verzeichneten Reime: Bindungen wie *nature* mit *defeature* (næ:tiur: defe:tiur) oder *created*: *defeated* (kreæ:ted: defe:ted, S. 199) sind wohl nur möglich, wenn die Hochtonvokale (æ:), (ɛ:) lauteten, nicht aber (a:), (ɛ:); vgl. § 27.

Bei der Aufstellung des Lautwertes (æ) liegt die Sache nicht viel anders,

ch wird hier wenigstens mit einem Wort auf die beweiskräftigen, wenn ch seltenen Reime (æ):(e) hingewiesen (S. 62), die im § 30 nähere Erterung fanden. Man sieht, Viëtor macht uns die Sache nicht gerade bequem, ıd das Buch ist nicht gar so leicht zu benützen; aber gerade in der Nötiıng, das wohlgeordnete Reimmaterial anscheinend selbständig auszuwerten, egt ein Anreiz zur eingehenden Beschäftigung mit dem Gegenstand und ieser pädagogische Kunstgriff (sit venia verbo!) bringt es mit sich, daß die ufnahmsfähigkeit des ernsten Lesers trotz der schwierigen Materie nicht o leicht erlahmen wird; wir glauben mitzuarbeiten, wo wir doch nur die orgfältig gesichteten Ergebnisse solidester Arbeit uns aneignen!

Das wichtigste Beweismittel ist und bleibt also für Viëtor der Reimebrauch bei Shakespeare; aber er gibt sich keineswegs mit gebundenen Händen ı die Gewalt dieses Kriteriums, sondern bewahrt sich auch hier volle Freiheit. in gutes Beispiel bietet seine Stellung zu der Frage des Zusammenfalls des)iphthongen (æi) mit (æ:) in den §§ 42—43. In seiner Hauptquelle, den edichten, ist nur ein einziger sicherer Reim von *a* auf *ai* zu belegen (§ 36); 'iëtor zögert nicht, diesen als (æ:) auf (æi) zu deuten, obwohl in den)ramen die Schreibung *a* statt *ai* und umgekehrt, dann sogar vier Reime on me. *a*:*ai*, nicht minder Zeugnisse französischer Grammatiker und die ıntliche Ausbeute aus den Paston Letters eine andere Auffassung, nämlich en Zusammenfall von (a:, ai, ei) unter (æ:) nahelegen könnten. Abermals ällt hier die Entscheidung nicht im Text, sondern im Reimwörterbuch, auf relches uns Viëtor in der Vorrede, p. VIII verweist: gegen die erdrückende Iajorität von Selbstreimen des (æ:) einerseits und des (æi) anderseits, wie ie beispielsweise in den Reimgruppen 278 und 379 uns vor Augen geführt verden, kann weder die vereinzelte Bindung *mane*:*again* in «Venus and Idonis» aufkommen, noch die, was Authentizität betrifft, doch erst in zweiter Reihe stehenden Reime aus den Dramen, am wenigsten natürlich die rwähnten falschen Schreibungen der ersten Folio und einer Quartausgabe: ie direkten Zeugnisse der französischen Orthoepiker und die Briefe der 'amilie Paston lassen eben eine Lautentwicklung erkennen, welche abseits on der Sprache Shakespeares bzw. seiner lautgeschichtlichen Vorfahren verlief.

Überhaupt kann die von Viëtor bei der Behandlung seines Reimıaterials angewandte Vorsicht und die Aufrichtigkeit, mit welcher er auch ie seinen Ansichten widerstrebenden Erscheinungen dem Leser vorführt, icht genug gerühmt werden. So wird die Ansetzung des Lautwertes (æ) ırch die in den Gedichten überaus seltenen, auf me. *a*:*e* zurückgehenden eime (§ 30) und durch Vergleiche mit dem französischen *a* (§ 38) dem Verısser nahegelegt, aber er ist weit entfernt, uns vorzuenthalten, daß andere ndungen mit (ɔ, ɔ:) eher für die Annahme von (a) zu sprechen scheinen; ılich finden sich nur zwei solche unreine Reime in den Gedichten und ht in den lustspielähnlichen Partien des «King Lear», wo vulgäre und damit :haische Lautgebung beabsichtigt sein dürfte (§ 40), so daß Viëtor keine ıtigung sieht, von seiner S. 57 (unten) noch etwas modifizierten Ansicht zugehen. Ist aber der Verfasser in seiner Vorsicht nicht doch zu weit gangen, wenn er sich durch das allein der Annahme eines weiten (ı:) ierstrebende Zeugnis der französischen Gewährsmänner bewegen läßt, ısen Lautwert nur als wahrscheinlich hinzustellen? (§ 8, S. 10). Auch in

§ 16 würden die meisten Forscher die zwei zu Recht bestehenden Reime von (i) auf (e) für ausreichend erachten, um «weites» (ɪ) anzunehmen. Aber Viëtor vermeidet in beiden Fällen ein apodiktisches Urteil, wie er sich auch nicht scheut, nötigenfalls mit einer Doppelheit der Aussprache zu rechnen (§ 10, S. 14). Anderseits ist es geradezu erstaunlich, wieviele anscheinend unheilbare Reime durch die ausgezeichnete Behandlung Viëtors sich retten lassen; man vergleiche die Paragraphe §§ 9, 12, 14, 16, 19 und lese als Beispiel besonders tiefgehender Lautkritik den § 57.

Vorteilhaft fällt auch die Beschränkung auf das Erreichbare auf, und es ist die weise Zurückhaltung eines Meisters, die Viëtor veranlaßt, von einer genauen Bezeichnung der «engen und weiten», der «offenen und geschlossenen» Vokalqualitäten in den transskribierten Texten abzusehen und demzufolge das Alphabet der Association Phonétique Internationale zu vereinfachen. Seine Umschriften gewinnen dadurch erheblich an Lesbarkeit und gefälligem Aussehen und können gemäß der Absicht des Verfassers (*Phonology* p. VIII) auch für weitere, nicht streng wissenschaftliche Kreise nutzbar gemacht werden; wer aber tiefer eindringen will, braucht nur die Lautlehre zu lesen oder sich die bequeme Zusammenfassung der genaueren Lautwerte (S. 6) zu eigen zu machen. Gewisse Feinheiten der Lautgebung ferner, die wir für die Sprache der Elisabethaner mit unseren Mitteln bisher nicht völlig erschließen konnten und wahrscheinlich niemals ganz erschließen werden, sind in den Umschriften des *Reader* absichtlich bei Seite gelassen worden, nämlich die genaue Unterscheidung zwischen der Qualität eines Vokals im Hochton einerseits, in nebentoniger oder unbetonter Silbe anderseits (*Reader, Preliminary Notice*, p. 1). Es gehört ziemlich viel Selbstverleugnung dazu, nach den in der «*Phonology*» enthaltenen zahlreichen und wertvollen Bemerkungen zur Lehre von den nicht im Hochton stehenden Vokalen von einer verwickelten Theorie abzusehen und sich mit Annäherungswerten zu begnügen; aber schließlich war dieses Vorgehen doch das einzig richtige, weil eben über so manche hierher gehörige Fragen Sicherheit noch nicht zu erlangen wäre.

In dem Abschnitt über den Konsonantismus (§§ 64—78) war natürlich die bei der Behandlung der Vokale mit soviel Erfolg eingehaltene Anordnung der Untersuchung nicht so genau durchzuführen; die Reime mußten in einigen Paragraphen naturgemäß gegen die äußeren Zeugnisse der Orthoepiker etwas zurücktreten, und die geringe Zahl der Selbstzeugnisse Shakespeares für diesen Teil seiner Aussprache macht sich auch fühlbar, indem Viëtor seine Ansichten noch vorsichtiger als sonst glaubt ausdrücken zu müssen. So sollen (§ 64) die Reime auf *-omb*, *-umb*, *-oom*, *-ome* beweisen, daß auslautendes *b* nach *m* in der Sprache Shakespeares nicht unter allen Umständen («not unconditionally») gefallen war; allerdings ist nur ein einziger, nicht ganz reiner Reim, nämlich *tomb*: *come* (vb.) überliefert, aus welchem Schwund des *b* aus der Lautgruppe (u:mb) erschlossen werden kann (vgl. § 59), aber dieser zusammengehalten mit den Gleichklängen auf *climb*, mit dem unorganischen *b* in *limb*, dann mit den von Viëtor nicht angeführten falschen Schreibungen in den Dramen wie *solembe*, *dombe*, *doombe* (= *doom*, sb., vgl. Franz § 58) ist wohl beweisend genug. Im Reimindex, der ja dank seiner ausgezeichneten Einrichtung zugleich ein vollständiges

Aussprachewörterbuch für die Gedichte Shakespeares ist, hat übrigens Viëtor kein Bedenken getragen, durchwegs den vollzogenen Abfall des *b* anzuerkennen (Gruppe 498). Auch in § 76 liegt wohl genug Beweismaterial vor, um Ausfall der stimmlosen Spirans in Fällen wie *light*, *fight* ohne Einschränkung anzusetzen.

Den Beschluß der Ausführungen Viëtors in seiner «*Phonology*» machen einige kurz gehaltene Paragraphe (79—82) über Wortbetonung und Rhythmus, welche im wesentlichen auf eine sehr berechtigte Kritik der bekannten Ansichten Van Dam-Stoffels hinauslaufen.

Was nun das von Viëtor für seinen Reimindex verarbeitete Material betrifft, so mußte er natürlich im Hinblick auf sein Ziel, die Ermittlung der individuellen Aussprache Shakespeares, seine Untersuchungen nur auf ganz festen Boden gründen, und so ergab es sich von selbst, daß in erster Linie die einzigen vom Dichter selbst autorisierten und besorgten Drucke, «Venus and Adonis» von 1593 und «Rape of Lucrece» von 1594 auszubeuten waren. Dann folgen, was Authentizität betrifft, die Sonette, zu Shakespeares Lebzeiten nur in einer Raubausgabe veröffentlicht (1609), aber gewiß auf Grund einer der zahlreichen in Freundeskreisen umlaufenden Abschriften. Die nur mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit dem Dichter zugeschriebenen Werke wie «Lover's Complaint», «Phoenix and Turtle» sowie Shakespeares Gut im «Passionate Pilgrim» werden mit gebührender Vorsicht in die Materialsammlung und Untersuchung einbezogen. Gegenüber den Reimen in den dramatischen Werken ist jedoch mit Rücksicht auf die bekannten Verhältnisse bei der Veröffentlichung von Theaterstücken große Zurückhaltung geboten, und so hat sich Viëtor entschlossen, nur besonders auffällige Reimbindungen aus den Dramen heranzuziehen und von dem sicher Shakespeare'schen Material überall streng zu sondern.

Betrachtet von dem mit bewundernswerter Konsequenz festgehaltenen Standpunkt der Erforschung von Shakespeares eigenster Aussprache, kann Viëtors Vorgehen in dieser Sache nur gebilligt werden. Nun ergeben sich aber schon innerhalb der selbstgezogenen Grenzen so verwendbare Kriterien für die Unterscheidung zwischen echt und unecht, daß aus der trefflichen Studie Viëtors sogleich die Anregung für eine zweite höchst lockende und vielversprechende sich ergibt, für eine Vergleichung des Reimgebrauches in den Gedichten mit jenem in den Dramen; vielleicht könnte man, einer Anregung des Verfassers (S. 5) folgend, einigen der vielen ungelösten Probleme der Shakespeare-Kritik von dieser Seite beikommen. Die Methode bei einer solchen Untersuchung kann keine andere sein als die von Viëtor hier festgelegte; wir wollen hoffen, daß der nimmer rastende Forscher diese zur guten Hälfte schon erledigte Arbeit nicht aus der Hand geben und bald auch auf die Sichtung und lautliche Auswertung der Wortspiele, denen Ellis nicht allzuviel abzugewinnen weiß, sein Augenmerk richten möge.

Wenn wir die Ergebnisse aus den eindringlichen Untersuchungen Viëtors überblicken, so kann es uns nicht entgehen, daß seine Ansichten von denen seines hochverdienten Vorgängers A. J. Ellis wesentlich abweichen. Ich versuche dies durch eine Nebeneinanderstellung der wichtigsten Unterschiede zwischen den von Ellis erschlossenen und EEP III 981 zusammengestellten Lautwerten und den von Viëtor in der Übersicht S. 7f. angesetzten

zu zeigen, wobei ich das Palæotype des ersteren Forschers in die Lautschrift der Association Phonétique Internationale umdeute: me. (a:) = (a:) E, (æ:) V; me. (a) = (a) E, (æ) V; me. (ai, ei) = (ai) E, (æi) V; me. (au) = (ɔ:) E, (a:) V; me. (i:) = (ei) E, (ij) V; me. (ẹu, y:) = (y:) E, (iu) V.

Freilich ist festzustellen, daß wir diese Werte denn doch nicht ohne weiteres vergleichen dürfen; wenn nämlich Viëtor (S. 2) dem englischen Forscher die Äußerung zuschreibt, die Lautgebung Shakespeares sei recht archaisch, so hat er wohl einen Augenblick aus dem Gesicht verloren, daß Ellis an der in Betracht kommenden Stelle (III 974) ausdrücklich von der Lautform spricht, in welcher die Worte des Dichters auf der Bühne erklangen; dieser Sprechweise glaubt er konservative Neigungen zuschreiben zu dürfen. Viëtor zielt aber hier wie immer auf Shakespeares individuelle Aussprache.

Es erhebt sich nun die Frage, ob diese durch Viëtors Bemühungen uns nun wohlbekannte Sprechweise mit dem Bühnenenglisch jener Tage identisch war, eine Frage, die sich wohl erst mit Sicherheit wird beantworten lassen, wenn einmal als Gegenstück zur vorliegenden Untersuchung auch eine ebenso vollständige und verläßliche Arbeit über die Reime in den Dramen vorliegen wird. Bis dahin gelten uns die im zweiten Teile des Viëtor'schen Werkes, dem «*Reader*», neben ausgewählten Stellen der Gedichte enthaltenen, höchst sorgfältig gearbeiteten und gedruckten phonetischen Umschriften aus den Dramen nicht schlechthin als Proben der Sprache, welche auf den weltbedeutenden Brettern der Bühne von Blackfriars, dem Rose- oder Globetheater in Übung war, sondern sie vergegenwärtigen uns — und gewiß auch dem Bearbeiter des vortrefflichen Lesebuches — zunächst eher die Art und Weise, wie Shakespeare neue Szenen seiner Stücke etwa im Freundeskreise der «Mermaid» vorlas. Ganz unvorgreiflich möchte der Rezensent aber der Meinung Ausdruck geben, daß die Unterschiede zwischen der individuellen Aussprache des Dichters und dem Bühnenenglisch seiner Tage schwerlich bedeutend waren; Shakespeare war selbst Schauspieler, und es ist eine allbekannte Tatsache, daß Angehörige dieses Standes mehr oder weniger die Bühnensprache auch im Privatleben anwenden. Noch größer wird natürlich die Annäherung der literarischen Sprache eines sich dichterisch betätigenden und seine Werke rezitierenden Schauspielers an die Normen der theatralischen Aussprache sein, und so ist a priori anzunehmen, daß die Bühnensprache nicht ohne Einfluß auf die Lautgebung in den epischen Gedichten und den Sonetten Shakespeares blieb. Unter diesem Gesichtspunkt ist also kaum etwas dagegen einzuwenden, wenn in Viëtors «*Reader*» die Bruchstücke aus den Dramen mit denselben Lautwerten umschrieben werden wie die Strophen aus «Venus and Adonis», «Rape of Lucrece» oder die Sonette.

Innerhalb der dramatischen Stücke könnte man noch auf eine Scheidung verfallen, wie sie Wilhelm Franz in seinem erwähnten Buche (S. 60—63) durchzuführen versuchte, indem er für die hohe Tragödie die konservative Lautgebung der beispielsweise durch Alexander Gill vertretenen Gelehrtensprache annahm, für das Lustspiel jedoch die fortschrittlichen Werte der gebildeten Verkehrssprache gelten ließ. Der Gedanke ist ungemein bestechend, und ich habe ihm in meiner Besprechung (Jahrbuch XLII 253) zugestimmt, hauptsächlich weil mir die von Ellis für die Lustspielszenen an-

ewendete archaische Lautform denn doch recht unpassend, ja pedantisch rschien. Nun hat aber Viëtor nachgewiesen, daß Shakespeares eigenste Aussprache durchaus nicht so antiquiert war wie Ellis (III 918) auch mit einem Hinweis auf den Gebrauch des späteren englischen Theaters uns glauben machen möchte, und so geht meine Ansicht jetzt in der Tat dahin, Brutus habe nicht wesentlich anders gesprochen als Benedick, Hamlet nicht viel anders als Petruchio. Kleinere phonetische Verschiedenheiten, die sich unserer Kenntnis entziehen, dürften sich ganz von selbst durch das raschere Tempo der Rede im Lustspiel eingestellt haben.

Der Gedanke einer Scheidung zwischen der Sprache hoher Tragik und derber Komik hat sich übrigens Viëtor auch aufgedrängt, nur nimmt er (§ 40) für das niedrige Lustspiel und ihm verwandte Partien in den Trauerspielen keineswegs fortschrittliche, sondern im Gegenteil archaische Sprachform an, weil bekanntlich die vulgäre Lautgebung in manchen Punkten altertümliches Gepräge aufweist.

An das rückhaltslose Lob, welches uns für die schöne Leistung Viëtors leicht aus der Feder floß, muß auch ein Wort der Anerkennung für die rührige Verlagsbuchhandlung N. G. Elwert und die treffliche Pierersche Druckerei angeknüpft werden; ihnen ist die wirklich vornehme Ausstattung der beiden Bände zu danken, und da das Werk zugleich in Kommission bei D. Nutt in London erscheint, werden die Engländer einen guten Begriff von der Entwicklung des deutschen Buchgewerbes erhalten.

Wien. R. Brotanek.

B. Siburg. Schicksal und Willensfreiheit bei Shakespeare, dargelegt am «Macbeth». (Studien zur englischen Philologie, herausgegeben von Morsbach, Heft XXVII.) Halle a. S., Niemeyer, 1906. XVI, 128 S. 8°. (M. 4.—.)

Das Verhältnis zwischen objektiver und subjektiver Bedingtheit des menschlichen Handelns und Leidens, zwischen Schicksal und Willensfreiheit ist wirklich das eigentliche Zentralproblem, das bei der Erklärung jedes Dramatikers, vor allem jeder wahren Tragödie vorweg zu lösen ist, ehe auf die Interpretation irgend welcher Einzelheiten der Komposition eingegangen werden kann. Mit Recht hat daher Wetz in seinem überaus förderlichen Buche «Shakespeare, vom Standpunkte der vergleichenden Literaturgeschichte» diese Frage in den Vordergrund gestellt, freilich wohl die Motivierung der tragischen Handlung durch Leidenschaft gegenüber den rationalistischen Elementen der französischen Tragödie, die ihm in allen Fällen als Gegensatz vorzuschweben scheint, gelegentlich etwas zu scharf gefaßt. Jedenfalls können eingehende Einzelstudien über diese und jene besonders schwierige Tragödie, über «Hamlet» und «Othello», «Richard III.» und «Macbeth» von Nutzen sein; nur sollen sie nicht atomistisch verfahren, sondern die Betrachtung auf möglichst breiter Grundlage aufbauen. Das hat nun zwar Siburg in seiner fleißigen Untersuchung scheinbar mit aller wünschenswerten Weitherzigkeit getan. Er orientiert uns, vorzüglich an der Hand Wilhelm Windelbands, über den heutigen Stand des Freiheitsproblems in der philosophischen Denk-

arbeit und schließt daran die «Kritische Darstellung einer Geschichte der Meinungen über Schicksal und Willensfreiheit bei Shakespeare von Lessing bis zur Gegenwart». Ich halte das nicht für ganz richtig. Wenn sich die folgende, systematische Betrachtung fast ganz auf den «Macbeth» beschränkt, so mußte das freilich auch die historische Übersicht tun, aber der Ausgangspunkt von dem heutigen Stande des Determinismusproblems kann m. E. den Betrachter nur voreingenommen machen für die ganz spezifische Fragestellung der Renaissance. Ich glaube, der Verfasser hätte weit besser getan, sich so genau als nur möglich über den damaligen Stand des Problems bei Bacon und seinen Zeitgenossen, vor allem auch über die in Diltheys Akademie-Abhandlungen (sie fehlen im Quellenverzeichnis!) so klar entwickelte Affektlehre der Renaissance zu orientieren und endlich mit dem bekannt zu machen, was die Poetik und Rhetorik der Zeit, z. B. Scaliger über diese Dinge zu sagen weiß. Mein kleiner Versuch über das Volk bei Shakespeare hat gezeigt[1]), daß auch da, wo an eine direkte Einwirkung des Poetikers auf den Dichter nicht zu denken ist, die Kinder einer Zeit einander erklären helfen. Andererseits kann ich mich hier auf mein Buch über «Freiheit und Notwendigkeit in Schillers Dramen» beziehen (München 1905), wo meine Anschauungen über die vergleichende Entwicklung des Freiheitsproblems bei einem bestimmten Dramatiker praktisch durchgeführt sind.

Zudem ist die historische Übersicht ungenau und unvollständig. Was nützen die mit kritischen Bemerkungen aneinander gereihten Aussprüche einzelner Ästhetiker, die meist recht vom Standpunkt der Gegenwart und der eigenen Persönlichkeit aus getan werden, statt einer kulturgeschichtlichen Würdigung der einzelnen Phasen der Macbeth-Interpretation! Das hätte uns ganz anders gefördert! Wie steht die Generation Kants, wie die Zeitgenossen Fichtes, wie die Hegel'sche Schule beider Flügel zu unserer Tragödie; wie müßten sie stehen, wo steckt das Individuelle in den einzelnen Urteilen? Wäre der Verfasser so vorgegangen, so wäre ihm kaum eine der wichtigsten und folgenschwersten, heut immer wieder zitierten und so oft mißdeuteten Äußerungen über Shakespeares Tragik in Hebbels «Wort über das Drama» entgangen. Was soll uns z. B. gelegentlich Schillers brieflicher Äußerung über Macbeth vom 28. November 1796 die Phrase: «Schiller würdigt die dramatischen Verhältnisse im Macbeth in ihrer vollen Bedeutung»? Daß der junge Schiller den Helden «teuflisch» nennt, mußte hier erwähnt und die Äußerungen in Beziehung gesetzt werden, wie ich das in dem Macbeth-Abschnitt meines Schillerbuches versucht habe. Wir hätten an dieser Stelle gern eine Vertiefung unserer Kenntnis von Schillers Macbeth-Auffassung erfahren[2]).

---

[1]) Vgl. Shakespeare-Jahrbuch XLII, 315 f.

[2]) Ausdrücklich möchte ich an dieser Stelle A. Brandls Rezension von Vischers Vorträgen (Deutsche Literatur-Zeitung 1900, S. 54) gegen Siburgs Vorwurf (S. 4) in Schutz nehmen, als arbeitete der Biograph und Herausgeber Shakespeares, dem wir so manche aus dem Vollen geschöpfte Interpretation, auch einzelner Stellen verdanken, mit öden Exzerpten aus Bartletts Concordanz. Aber gegenüber der Übertreibung der immanenten tragischen Motivierung durch Vischer war ein Hinweis auf das nüchterne Tatsachenmaterial wohl angebracht, das natürlich in der «D. L. Z.» keiner eingehenden Diskussion mehr unterzogen werden konnte.

Ich muß noch kurz auf die Grundlagen des systematischen Teils eingehen. Im ganzen ist sogleich anzuerkennen, daß Siburg gegenüber den neuerdings wieder sich mehrenden Stimmen, wonach Macbeth ein fast willenloses Werkzeug in der Hand seiner Frau sein soll, an der Selbständigkeit dieser Person festhält und sie in den Mittelpunkt seiner Betrachtung stellt, genau so, wie sie im Mittelpunkt von Schillers Drama steht. Ob dabei aber die Lady nicht etwas zu schlecht wegkommt?

Jedenfalls weist Siburg mit Recht darauf hin, daß die Keime des Verbrechens aus Ehrgeiz in Macbeths eigner Seele liegen, und daß er selbst vor allem oder letzten Grunds allein für seine Handlung und sein Schicksal verantwortlich ist; aber Siburg schätzt das Element des inneren Kampfes, schätzt die Bedeutung entgegenstehender Neigungen in der Seele des Handelnden doch wieder zu niedrig ein. Die Vorgeschichte hätte er zusammenfassend an den Anfang seiner Ausführung stellen und daraufhin den angeblich «festen Entschluß» zum Verbrechen nach der Unterredung mit den Hexen nicht bloß dem Wortlaute nach, sondern auch mit Beziehung auf das prüfen sollen, was hinter und zwischen den Zeilen steht. Er weist mit Recht den Irrtum zurück, als «erweckte» die Hexe in Macbeths Brust erst den Ehrgeiz; dieser hat sich schon vorher der Lady gegenüber geäußert, wie ihr Verhalten bei dem Empfange des Briefes aus dem Felde erweist. Um so weniger aber sollte der Verfasser übersehen, daß Macbeths ausweichende Antworten angesichts der unmittelbar bevorstehenden Tat mehr sind, als augenblickliche Ausflüchte. Macbeth hat mit seinen Gedanken bisher nur gespielt, hat sich aber als ehrlicher Soldat vom Schlage Banquos in den Gedanken der Lehenspflicht so weit eingelebt, daß deren krasse Verletzung durch die Tat ihm einen starken Schauder erweckt. Der Konflikt sitzt beträchtlich tiefer, als Siburgs Worte vermuten lassen: «Macbeth gesteht sich also, daß nach dem irdischen Lauf der Dinge das Verbrechen sich doch endlich wider den Verbrecher kehrt, und diese Einsicht in die ihn unentrinnbar dünkende Vergeltung, flößt ihm Bedenken ein gegen seine Tat. Es sind also rein egoistische, praktische Gründe, die bei ihm gegen den Mord reden. Im folgenden schlägt er zwar etwas menschlichere Töne an .... aber doch auch hier wieder rein äußerliche Gründe, die allen moralischen Gehaltes bar sind: sie sind nichts anderes als ein Appell an seine Kavaliersehre» (S. 75 f.). Ich möchte doch wissen, ob Siburg in der Kavaliersehre so allen «moralischen Gehalt» vermißt?, insbesondere in der Kavaliersehre des Mittelalters und der frühen Neuzeit? Es ist durchaus unrichtig, mit irgend einem, ich weiß nicht woher geholten Moralbegriff an die Helden Shakespeares heranzutreten, um sie mit dem Katechismus in der Hand nach ihrem ethischen Glaubensbekenntnis zu fragen. Jener Glaube an eine Vergeltung setzt doch vor allen Dingen den, wenn auch nicht in Worten formulierten, wenn auch nicht begriffsklaren, so doch unter der Schwelle des Bewußtseins ruhenden und gelegentlich mit elementarer Wucht hervorbrechenden Glauben an einen bestimmten sittlichen Wert jedes Handelns und an eine nicht von Fall zu Fall rein mechanisch wirkende, sondern sittlich zweckmäßige Weltordnung voraus. Das ist das Gemeinsame, das auch dieser Macbeth selbst mit einem orthodoxen Geistlichen hat. Was ist nun Recht, was Unrecht? Gerade der eigene Appell an die Kavaliersehre

zeigt zur Genüge, daß Macbeth sehr wohl von einer über das sinnliche Wohlgefallen des Ich hinausreichenden Verpflichtung des Mannes weiß, und das genügt, um ihn nötigenfalls in schwere Konflikte zu stürzen. Nun kann es freilich keinem Zweifel unterliegen, daß der Ehrgeiz in Macbeth stärker ist als die Humanität, um es so allgemein als möglich auszudrücken; jener wirkt auch im Stillen, in seinen Träumen, diese bedarf zu voller Wirksamkeit der äußeren, sinnlichen Hilfe, sie erwacht erst angesichts der brutalen, empirischen Notwendigkeit zum Handeln. Aber gerade das nötigt uns doch zu der ernstlichen Überlegung, ob dieser Macbeth, der vor der Tat des Mordes so zurückschreckt, an sich ohne äußere, positive Hilfe, die nun auch seinem Ehrgeiz zu gute kommt, die Tat selbst begehen würde. Siburg meint: ja; ich habe das Gefühl: nein! er würde sicherlich von seinen ehrgeizigen Träumen nicht lassen, sie würden seine Seele mehr und mehr gefangen nehmen, würden sein Leben vergiften, ihm seine Ruhe, sein Lebensglück rauben, aber zur Tat würden sie ihn wohl nicht treiben. Man denke an Hamlet, der schließlich doch erst nach unendlichem Zaudern aus Gewissensbedenken in einer momentanen Aufwallung den entscheidenden Stoß tut.

Die äußeren Mittel nun, die Macbeth auf den Weg stoßen, auf dem es kein Zurück mehr gibt, sind zweierlei: die Anrede der Hexen und die Einwirkung der Lady. Macbeth fühlt sich einerseits durch seine ritterliche Ehre, anderseits durch die Furcht vor den Folgen der Tat beengt; beide Tendenzen haben in ihm einen gewissen rudimentären Charakter, sind nicht mehr frisch lebendig, sondern gewissermaßen mythologisch geworden, ohne darum an Wirkung zu verlieren. Gelingt es nun, diese mythologischen Vorstellungen so umzumodeln, daß sie die Tat zu begünstigen scheinen, gelingt es, das nicht ganz reine sittliche Bewußtsein Macbeths ganz und gar zu verkehren, so ist der Entschluß fertig. Banquo ist den Hexen gegenüber fest: sie mögen ihm vorspiegeln, was sie wollen, er wird jede Handlung, die er begehen will, auf der Goldwage seines Gewissens prüfen. Anders Macbeth, der schon mit dem Gedanken an das Königtum gepielt hat, wobei man seine Verwandtschaft mit dem Königshause schärfer betonen sollte, als gewöhnlich geschieht. Ihm scheint sich ein Blick in das geheimnisvolle Walten der Natur zu öffnen; diese Natur scheint nicht nach rein sittlichem Maßstabe, sondern gelegentlich sprunghaft zu verfahren und dem Menschen ähnliches zuzumuten. So verwandelt sich seine sittliche Weltanschauung allmählich in einen Fatalismus der Leidenschaft, der zwar nichts weniger als prinzipiell durchgebildet ist, aber, wie bei Schillers Helden, immer da durchbricht, wo es gilt, die Berechtigung der eignen, von dem Gewissen verurteilten oder angefochtenen Handlungsweise zu verteidigen. Ihm wird vieles zum «Schicksal», zur entscheidenden Beeinflussung durch überpersönliche Mächte, was für andere ein einfaches Begegnis wäre, wie Siburg mit allem Recht für das verschiedene Verhalten Macbeths und Banquos gegenüber den Hexen auseinandersetzt.

Dagegen scheint mir Siburg den Charakter des «Schicksals» nicht richtig einzuschätzen. Gewiß ist es nicht unmittelbar durch die handelnden Personen veranlaßt, daß Duncan gerade diese Nacht bei Macbeth einkehrt, aber es liegt doch etwas anderes vor, als wenn bei Gerhart Hauptmann Fräulein Anna Mahr plötzlich in die Vockerat'sche Familie hereinschneit.

Verwandtschaft einerseits, Dankbarkeit gegen den tapferen Soldaten anderseits, dem er mit seinem Besuch eine Ehre erweist, führen den König zu ihm. Hier übt die edlere Seite seines Wesens ihre Folgen; andererseits lockt doch, wie die Hexenhandlung ganz deutlich zeigt, die niedere Neigung seiner Brust die dämonischen Geister herbei; um dieses Banquos willen würden sie nicht erscheinen. Diese Beobachtung führt uns darauf, daß Macbeth selbst für viele seiner äußeren Erlebnisse, ja im gewissen Sinne selbst für seine Bearbeitung durch die Lady verantwortlich ist: er hat ihr seine ehrgeizigen Pläne vertraut; er als Mann hat ein Ziel außerhalb seiner selbst; er kann immer noch Krieger bleiben, auch wenn er alle Menschlichkeit verleugnet, kann tapfer kämpfend fallen; die Lady hat als echte Shakespeare'sche Frau kein Ziel ihres Lebens als in der Liebe; wenn diese Liebe die Form der höchsten Grausamkeit annimmt, so ist sie nicht nur «entweibt», sondern auch entmenscht, und ohne daß geradezu das Gewissen sich bei ihr regte, führt ihre Handlungsweise doch zum Wahnsinn. Macbeth hat sich in ihr eine ungestüme Drängerin zum Verbrechen herangezogen, wie Wallenstein z. B. in Illo. Sie weiß nun seinen Ehrbegriff zu verwirren, für den sie natürlich kein wahres Verständnis hat. Dem Weibe imponiert unter allen Rittertugenden besonders die Tatkraft. In Macbeth selbst reagiert die soziale Seite des Rittertums: er fühlt, daß er die Treue verletzt; die Lady zeigt ihm, daß er, wenn er die Treue wahrt, sein eignes Wort bricht, daß er inkonsequent, fast feige handelt; so weiß sie die warnende Regung seines Ehrgefühls in eine fordernde. positive zu verwandeln und damit das letzte Hindernis der Tat hinwegzuräumen.

Das Schicksal wirkt höchstens in andern Dingen ein, z. B. darin, daß Fleance entkommt usw., aber auch hier ist nichts rein Zufälliges, kein Eingriff irgend einer Wunderwelt. Man fühlt, daß es sich bei allen Unglücksfällen, die Macbeth treffen, um Fehler, Denkfehler, Überlegungsfehler seinerseits handelt, daß er in der Hitze der Leidenschaft Gegner unterschätzt, die nötige Vorsicht vermissen läßt usw. Gerade darin zeigt sich, daß er zum eigentlichen Verbrecher nicht geboren ist, darin liegt zum nicht geringen Teil der tragische Eindruck des Ganzen. Wenn hier ein Schicksal wirkt, so wirkt es eben nur insofern, als es von vornherein dafür gesorgt hat, daß Macbeth so wenig wie irgend ein Mensch allein an der jeweiligen Situation arbeitet, daß jede Wirkung ihre Gegenwirkung findet, jedes Verbrechen zugleich an seiner eignen Überwindung und Austilgung mitarbeiten muß. Somit bestreitet Siburg mit Recht Vischers fatalistische Ausdeutung: «Noch ehe Macbeth es weiß, wirft ihm ein Schicksal, von außen kommend, das Netz über den Kopf». Aber auch er selbst scheint sich (S. 93) das Eingreifen der «stärkeren Gewalt» noch zu konkret, zu momentan vorzustellen.

Ich eile zum Schluß, dankbar die feinsinnigen Ausführungen des Verfassers über Macbeths weitere Laufbahn anerkennend, ohne sie immer teilen zu können. Die letzte Hexenszene ist so zu verstehen, daß Macbeth nun, von einem Verbrechen zum andern getrieben, also jetzt im Tun befestigt, über den Ausgang der Sache wieder unsicher wird und, da das Gewissen als solches in ihm verrückt ist, seinen Glauben an das eigne Unternehmen durch eine neue Aussprache mit den Schicksalsschwestern zu stärken sucht. Neues können sie ihm nicht geben; die Unsicherheit läßt sich, wie Siburg

glücklich zeigt, nicht bewältigen, sie macht im Bunde mit der treibenden Leidenschaft sein tragisches Pathos aus; nur wäre noch zu betonen, daß Macbeth immer im Augenblick der konkreten Handlungsnotwendigkeit tapfer und entschlossen ist, in Ruhepausen der Handlung dagegen sein zerrissenes Innere nicht verbergen kann.

Die Freiheit des tragischen Helden hat Siburg im Großen und Ganzen mit guten Gründen gestützt. Ich hätte nur gewünscht, er wäre in der Ausbeutung des individuellen Elementes bei der Konstruktion der fruchtbaren Situation noch etwas weiter gegangen. Freilich, die Hexen- und Geistererscheinungen lassen sich nicht rein psychologisch erklären; aber auch wenn Siburg sagt, daß der Held, der im Begriffe steht, eine böse Tat zu begehen, vor eine Alternative gestellt werde, so ist doch die subjektive Voraussetzung in seinem Charakter nicht zu übersehen, die das erst möglich macht.

Heidelberg. Robert Petsch.

Wilhelm Baeske. Oldcastle-Falstaff in der englischen Literatur bis zu Shakespeare. (Palaestra, herausgegeben von Alois Brandl, Gustav Roethe und Erich Schmidt, L.) Berlin, Mayer & Müller. 1905. 119 S.

That Shakespeare's Falstaff embodies, in larger measure than has been supposed, features drawn from the legend of the historical Oldcastle strongly influenced by traditional stage types, the braggart soldier and the clown, — such is the main contention of this interesting but not wholly convincing dissertation.

The analysis of the historical sources is admirably thorough. From contemporary court records and other state documents the story is traced down through a long line of chroniclers and the sharply divergent portraits of the Lollard martyr as drawn by bigoted monks of the fifteenth century and by no less bigoted Protestant apologists of the Reformation time, are well presented. With the former he is a half-crazy fanatic, a traitor, coward, robber, practicing and encouraging all sorts of immorality; with the latter a man of stainless virtue, highly educated, sincerely pious, bravely suffering an ignominious death for his faith. It is worthy of note that notwithstanding the glowing enthusiasm of Bale and Foxe, Oldcastle seems not to have had any hold on the popular imagination of the sixteenth century. The frequently repeated assertions of his appearance in early plays are here justly discredited. With Hall and Grafton and Holinshed he is a quite unimportant and colourless figure. His renaissance seems wholly due to the later dramatists.

The sections dealing with Oldcastle-Falstaff in dramatic literature are less satisfactory. Shakespeare's Falstaff is as individual a character as any in fiction. He has the complexity of life itself. To resolve him into his elements, to assign each to its proper source, whether in early biography or stage tradition or the imagination of the author, if at all possible, demands a critical method far more delicate than that here employed. The bald tabular of traits and the episodes through which they are revealed, with an indication under each of real or fancied analogies from earlier literature as if they were Shakespeare's very sources, may have interest as an illustration

f the persistent re-iteration of well-tried motifs: as an explanation of the way in which Falstaff came into being it has not the intended effect. To choose but a few examples: when the joking about Falstaff's selling his soul to the devil on Good Friday for a cup of Madeira and a cold capon's leg, is connected with the fact that a fifteenth century monk had described the escape of the historical Oldcastle from the Tower as «daemonis artis ope»; when his quarrel with Mistress Quickly is related to Oldcastle's reported conflict with a raging woman and to a well-known scene in «Ralph Roister Doister»; when his fat belly is declared to be an inheritance from Miles Gloriosus, descended through Herod, Roister Doister and Sir Tophas, the latter «directes Muster Shakespeares», the author's unchastened zeal is apparent. His conclusions, indeed, are stated with moderation but the probabilities that he infers are exceedingly remote. I find nothing to demonstrate that Shakespeare, at least up to the time when his use of the name was found fault with, had any knowledge of Oldcastle not derived from Holinshed and the drab sketch of the «Famous Victories». And when one considers Falstaff in his totality, his relation to any stage type like the contemptible Miles Gloriosus, needs to be treated with extreme caution.

The assertion of any direct influence from «Ralph Roister Doister» seems to me especially questionable. Have we really proof, even of any knowledge of that excellent comedy, on the part of the professional play-wrights of the last decade of the century?

Brown University. A. K. Potter.

Rudyard Kipling. The Still-Vexed Bermoothes, a Letter on a possible Source of the Tempest, with an Epistle to the Reader by Edwin Collins Frost. Privately Printed. Providence 1906. 12°. 32 pp.

Wie ein Künstler von der Phantasie Kiplings sich die Entstehung von Shakespeares phantastischstem Drama vorstellt, hat gewiß Anspruch auf allgemeinstes Interesse. Shakespeare, der Theaterdirektor, ist — so denkt sich Kipling — auf die Rede eines etwas angetrunkenen Matrosen aufmerksam geworden, der von den Bermuda-Inseln und dem großen Schiffbruch erzählt, den dort Sir George Somers kürzlich erlitten hat. Er regaliert den Seemann mit weiterem trinkbarem Stoff, und die Geschichte wird immer wunderbarer, die ferne Insel wird für die Schiffbrüchigen zur Zauberinsel. In diese Schilderung hinein hat dann Shakespeare den Stoff verwoben, den ihm ein spanischer Erzähler oder ein älterer Dramatiker bot vom vertriebenen Fürsten und seiner schönen Tochter. Den Ort der Handlung hat der Matrose so gut gezeichnet, daß er noch heute erkennbar ist. Die Auffassung von der Macht des Alkohols bei der Schöpfung solch wunderbarer Dinge ist charakteristisch und interessant beim Erzähler von «The Finest Story in the World». Falsch ist sie an sich gewiß nicht. Daß Shakespeare sicher unendlich viel, und namentlich seine Kenntnis des Auslands, dem Umgang mit Menschen aller Stände verdankt, darauf habe ich schon bei früherer Gelegenheit (Sh.-Jb. 35, 84) hingewiesen. Kiplings Brief ist im «Spectator» vom 2. Juli 1898 erschienen und hier mit einer Einleitung von Frost in 50 Exemplaren abgedruckt.

Jena. Wolfgang Keller.

Thomas R. Lounsbury. The Text of Shakespeare. Its History from the Publication of the Quartos and Folios down to and including the Publication of the Editions of Pope and Theobald. New York. Charles Scribner's Sons. 1906. XXII und 579 S. [Auch u. d. T. The First Editors of Shakespeare. Pope and Theobald. London, D. Nutt.]

Dies neueste Werk des Anglisten der Yale-Universität gehört mehr durch seinen Titel als durch seinen Inhalt vor das Forum des Shakespeare-Jahrbuches. Über die Entstehungsgeschichte der Folios und Quartos findet der Leser nur einige orientierende Bemerkungen, das über Rowe Gesagte gehört ebenfalls zur allgemeinen Einleitung, auch die Beurteilung von Popes und Theobalds Bemühungen um den Text der Dramen ist im wesentlichen dieselbe, die kürzlich Nichol Smith beiden angedeihen ließ. Was der Verfasser an Originellem bietet, ist eine sehr eingehende Darstellung der literarischen Fehden Popes aus den Jahren 1725—1733, die sich anschließen an die Veröffentlichung seines Shakespeare und mit dem Erscheinen von Theobalds Text im Großen und Ganzen beendet sind. Dabei fallen einige interessante Streiflichter auf Popes skrupellose Methode literarischer Polemik und literarischer Reklame: seine Behauptung, zur Veröffentlichung der «Dunciad» nur durch hinterlistige Angriffe verleumderischer Skribenten gezwungen zu sein, wird in ihrer ganzen Nichtigkeit entlarvt; Popes Satire ist vielmehr lediglich der Erguß gekränkter Autoreneitelkeit, veranlaßt durch Theobalds gerechte Kritik seiner nachlässigen Shakespeare-Ausgabe («Shakespeare Restored» 1726); und dies tritt mehr noch als in der herkömmlichen Fassung des Gedichtes hervor in der ursprünglichen Version von 1728, in der Theobald der ausgesprochene Held ist. Einige alte, auch in den neuesten Literaturgeschichten sich findende Irrtümer werden dabei richtig gestellt: es ist falsch, daß die «*Dunces*» durch den Angriff von «Pope Alexander» so völlig vernichtet wurden, daß kein Verleger ihre Werke mehr druckte; es ist vor allem unrichtig, die Gegner Popes sämtlich als Dummköpfe und literarische Nullen hinzustellen. Interessant ist auch der Nachweis, daß der lang durchgeführte Streit der Buchhändler A. Dob und Gilliver um das Verlagsrecht der «Dunciad» nichts weiter ist als eine Mystifikation des skrupellosen Autors; Dob ist eine fiktive Persönlichkeit. Ähnliche Methoden des großen Moralisten deckt Lounsbury fast in jedem Kapitel auf, einiges darunter war bereits bekannt, neu ist meines Wissens der ziemlich gelungene Indizienbeweis, daß Pope selbst trotz aller Ableugnungen der Inspirator des «Grub Street Journal» (1730–38) war; die Zeitschrift war gegründet worden, um des Diktators Interessen zu dienen; er ließ sie fallen, als sie ihren Zweck erfüllt hatte. Auch Theobalds literarische Tätigkeit wird verständig gewürdigt und die mehr als zweifelhafte Rolle, die Warburton in jener Fehde spielte, gebührend gekennzeichnet.

Das Buch Lounsburys ist ein interessanter Beitrag zur Kulissengeschichte der Literatur im 18. Jahrhundert. Aber es darf auch nicht verschwiegen werden, daß das Wertvolle darin in einem starken Mißverhältnis steht zu dem Umfange des Werkes. In einigen Zeitschriftenaufsätzen vorgelegt, hätte das neue Material des Verfassers sicher allgemeine Dankbarkeit gefunden; zu einem Buche von fast 600 Seiten aufgeschwellt, verschwindet das Wertvolle in der Flut des Entbehrlichen. Nicht nur das Neue, sondern

ıch Altbekanntes wird mit einer unerträglichen Breite vorgetragen. Und ıbei fehlt jede Auseinandersetzung mit Gelehrten, die über dieselben Dinge earbeitet haben, z. B. Nichol Smith und Courthope. Mancher für die Beıauptungen des Verfassers wichtige Punkt dürfte wohl eine Nachprüfung verragen: daß z. B. Theobalds «Shakespeare Restored» (1726) die Dunciad vernlaßte, wie Lounsbury will, wird doch etwas zweifelhaft, wenn Courthope Pope IV, 6) schon Spuren des späteren Gedichtes in einem Briefe Popes 'om Oktober 1725 nachweist. Und der Wortreichtum des Verfassers wirkt tellenweise geradezu irreführend: eine Geschichte wie die der ständig neuen usgaben der Dunciad mit ihrer langsamen Verschiebung des Inhaltes er›rdert die äußerste Knappheit der Erzählung; statt dessen erschwert der erfasser dem Leser beständig die Übersicht durch langatmige Reflexionen ad Wiederholungen, so daß es größter Aufmerksamkeit bedarf, um festustellen, ob ein neuer Gegenstand dieselbe Beurteilung erfährt wie ein altes hema oder ob nur Betrachtungen eines früheren Kapitels wiederholt werden. echt peinlich berühren auch die meist sehr wenig tiefen allgemeinen Beachtungen über die heterogensten Gegenstände und des Verfassers gelegentchen Ausfälle gegen Dinge und Persönlichkeiten, die ihm unsympathisch nd. In diese Kategorie gehört auch die deutsche Shakespearekritik, gegen ie sich Lounsbury einen recht törichten Ausfall leistet; er findet seinen ipfelpunkt in den Worten (S. 117): — *if Germany had had its way completely, hakespeare would have received credit for the authorship of most of the pieces hich he did not write, and would have been deprived of the credit of most of ose which he did* — eine Behauptung, die wohl nur auf eine Gemeinde von echt urteilslosen Lesern berechnet ist.

Posen. Wilhelm Dibelius.

'amous Introductions to Shakespeare's Plays by the Notable Editors of the Eighteenth Century, edited with a critical introduction, biographical and explanatory notes by Beverley Warner, D. D. — New York. Dodd, Mead and Company. 1906. XXXIV und 268 S.

Der Herausgeber hofft, wie er in der Vorrede sagt, einem wirklichen edürfnisse entgegenzukommen, wenn er hier, in einem Bande vereinigt, e bedeutendsten Äußerungen der Shakespeare-Kritik des 18. Jahrhunderts m Verehrer des Dichters bietet. Es scheint ihm ganz entgangen zu sein, ıß schon drei Jahre vorher D. Nichol Smith in Glasgow dasselbe Ziel verlgte durch Herausgabe der «Eighteenth Century Essays on Shakespeare». ieses Buch ist nicht nur in der Bibliographie unseres Jahrbuches (XL, 404) it einem Verzeichnis des Inhalts angeführt, sondern auch in demselben ande ausführlich besprochen worden. Ein Blick in das Organ der deutschen ıakespeare-Forschung hätte Warner somit eine große Enttäuschung erspart, mn der Inhalt der beiden Publikationen deckt sich zum größten Teil: die nleitungen von Rowe, Pope, Theobald, Hanmer, Warburton und Johnson ad sämtlich auch von Smith aufgenommen worden, nur die späteren, ilweise kürzeren Einleitungen von Steevens (1766), Capell (1768), Reed (1785) ıd Malone (1790) erscheinen hier zum erstenmale neugedruckt. Bietet somit e Ausgabe von Smith ein schärferes Bild der Kritik bis Johnson, so kann

die vorliegende sich rühmen, das Bild besser abgerundet zu haben. Wir sehen deutlich das allmähliche Wachsen und Festigen der Shakespeare-Forschung, die mit Malone ihren größten Vertreter gefunden hat. Rowe ist der erste, der 1709 die Erzählungen des 17. Jahrhunderts über den bedeutendsten Dramatiker aller Zeiten — als solcher galt dieser schon bei seinem Tode, wie Jonsons Gedicht bekundet — zu einer Biographie verdichtet. Aus Büchern konnte er fast gar nichts schöpfen, seine Hauptquelle bildete der Schauspieler Betterton, der nicht nur vielfach mit Leuten zusammengekommen war, die Shakespeare gekannt hatten, darunter auch zwei alte Schauspielerkollegen des Dichters, sondern der sogar eine Reise nach Stratford gemacht hatte, um noch Material über ihn zu sammeln. Rowes Lebensbeschreibung enthält schon, so mager sie ist, ungefähr alles, was wir über Shakespeares äußere Geschichte wissen. Er geht auch schon in den Dramen etwaigen Anspielungen auf Zeitverhältnisse nach. Und er zieht schon, wenngleich etwas oberflächlich, den Stil der Elisabethaner zum Vergleich heran. Er weiß auch bereits, daß Shakespeare selten seine Fabel frei erfindet, sondern die Geschichte, Romane und Novellen dramatisiert. Vierzehn Jahre später erscheint die Ausgabe von Pope mit einer kritischen, nicht biographischen Einleitung, die durchaus der Bedeutung ihres Verfassers entspricht. Pope preist Shakespeare als ein wahres Universalgenie. Seine Hauptbedeutung scheint ihm darin zu liegen, daß Shakespeares Charaktere nicht Typen sind, wie bei den anderen Dichtern, sondern wirkliches Leben. Natürlich findet der poetische Gesetzgeber der Aufklärungszeit auch große Fehler in Shakespeare: die Clownsspäße mißbilligt er entschieden. Aber Shakespeare ist ihm «wie ein Romanprinz in Schäfertracht, seine Hoheit bricht immer wieder aus der Verkleidung hervor». Er betrachtet ihn staunend «wie ein majestätisches Denkmal gotischer Architektur unter den zierlichen modernen Bauten». Die Unvollkommenheiten des Textes erklärte Pope durch die Theatertradition, und er änderte deshalb in seiner Ausgabe alle «unschönen» Stellen. Dem trat Lewis Theobald 1733 energisch entgegen und wurde dafür von dem Dichterdespoten von oben bis unten mit giftigstem Hohn überschüttet. Die Nachwelt urteilt anders, der «Oberdummkopf» hat sich die größten Verdienste um Shakespeare erworben. Er war, wie er mit Stolz hervorhebt, der erste, der die textkritische Methode der klassischen Philologie auf einen modernen Schriftsteller anwandte; der das Verhältnis der alten Ausgaben zu einander feststellte und die Sprache des Dichters eingehend studierte. Nun wandte sich das Interesse der Zunftgelehrten Shakespeare zu, und 1744 ließ die Oxforder Universitätsdruckerei die Ausgabe von Sir Thomas Hanmer erscheinen, die aber einen Rückschritt gegenüber Theobald bedeutete. Dasselbe gilt von der Edition, die der Bischof von Gloucester, Popes Freund William Warburton lieferte, obwohl dieser ein genaues Studium der elisabethanischen Sprache forderte und den Mangel von Grammatik und Wörterbuch beklagte. Auch in der Biographie hatte Theobald allein positive Arbeit geleistet, dadurch daß er in Stratford geforscht und die Dramen nochmals auf Anspielungen untersucht hatte. In unserem Bande folgt darauf die berühmte Einleitung Samuel Johnsons zu der Ausgabe, die er in Gemeinschaft mit George Steevens 1765 veröffentlichte. In feierlichem, etwas schwerfälligem Cicero-Stil wird hier Popes Kritik fort-

geführt und vertieft. Shakespeares Realismus wird dem französischen Klassizismus entgegengestellt. Mit dem Rüstzeug der alten Philologie tritt Johnson an den Text heran, er sieht schärfer als Theobald und bringt das Werk ein großes Stück vorwärts. Noch genauer verfährt sein Freund Steevens, der die alten Quartausgaben neu druckte. Mit ihm und Edward Capell, der fast gleichzeitig einen Shakespeare herausgab, betreten wir schon den festen Boden der modernen literarhistorischen Forschung. Man findet, daß Shakespeare nicht verstanden werden könne, losgelöst von seiner Umgebung. Nun wendet sich das Interesse der ganzen elisabethanischen Literatur zu. Gekrönt aber wird der Bau durch die bedeutende Ausgabe von Edmond Malone, vor deren Fleiß und Scharfsinn wir heute noch bewundernd stehen. Er bringt die Dramen in eine feste chronologische Ordnung, er untersucht die Geschichte von Shakespeares Bühne, er überblickt die ganze Reihe der elisabethanischen Denkmäler, seine Variorum-Edition bezeichnet nicht nur äußerlich einen Markstein in der Shakespeare-Forschung. Um dieser Einleitungen von Steevens, Capell und Malone willen, die jeder «*Shakespeare Student*» mit Vorteil lesen wird, wollen wir Warners auch durch Porträts geschmückte Ausgabe herzlich willkommen heißen.

Jena. Wolfgang Keller.

Frederick W. Kilbourne, Ph. D. Alterations and Adaptations of Shakespeare. The Poet Lore Company Publishers. Boston U. S. A. 1906. 191 S.

Auf eine kurze Inhaltsangabe folgt eine Einleitung, in welcher die Gründe auseinandergesetzt werden, welche überhaupt zu Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke führten. Man kann diesen Ausführungen wohl beistimmen. Hinzuzufügen wäre noch, daß Aufführungen Shakespeare'scher Stücke auf der Shakespeare'schen Bühne ohne alle Schwierigkeiten vor sich gehen konnten, daß aber, nachdem Kulissen und maschinelle Einrichtungen auf der Bühne angebracht worden waren, die Schwierigkeit der Aufführungen durch den häufigen Szenenwechsel vergrößert und die Dauer des Stückes dadurch eine übermäßig lange wurde. Es sahen sich die Theaterdirektoren daher genötigt, wenn sie überhaupt Stücke von Shakespeare geben wollten, sie umarbeiten zu lassen, und zwar besonders in der Richtung, daß allzu häufiger Szenenwechsel vermieden wurde, und die Stücke selbst gekürzt wurden. Beides aber mußte in den meisten Fällen auch Veränderungen in dem Gange der Handlung herbeiführen. Wenn z. B. manche Personen in einem Stück Shakespeares bei der Umarbeitung desselben ganz weggelassen wurden, mußte die Handlung natürlich so verändert werden, daß ihr Fehlen nicht auffiel und keine Lücke verursachte.

Von Seite 27 an behandelt der Verfasser die Umarbeitungen der einzelnen Stücke recht eingehend. Unbequem ist für den Benutzer des Buches, daß die besprochenen Stücke nicht jedesmal oben auf den Seiten genannt sind, sondern nur der Titel des Buches darüber steht, was doch gar keinen Zweck hat. Der Verfasser hat offenbar eifrig den Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke nachgespürt, hat sie auch meist alle gelesen und gibt eine Übersicht

über die Veränderungen, die an dem Originale vorgenommen worden sind. Den Urteilen, welche er über die einzelnen Bearbeitungen fällt, wird man zustimmen können. Der Verfasser hat sich, wie er in der Einleitung S. 22 angibt, auf die wichtigsten englischen Bearbeitungen beschränkt, welche vor dem Anfang des 19. Jahrhunderts erschienen sind. Das ist eigentlich bedauerlich, denn viele recht wichtige Umarbeitungen und Bühneneinrichtungen sind gerade im vorigen Jahrhundert entstanden, hauptsächlich von aktiven Schauspielern verfaßt, denen das Bedürfnis danach besonders nahe lag. Freilich wäre der Umfang des Buches sehr gewachsen, wenn auch außerenglische Bearbeitungen in den Kreis der Untersuchung gezogen worden wären, das Fehlen derselben wird aber als Lücke empfunden. Man empfängt so kein rechtes Gesamtbild, es bleibt eine sozusagen einseitige Darstellung.

Aber auch von den englischen Bearbeitungen fehlen manche, die mit Fug und Recht hierher gehört hätten. Der Verfasser gibt leider niemals an, wo er die betreffende Bearbeitung gefunden hat. Ich glaube, daß er auf dem Britischen Museum nicht nachgesehen hat, denn dort stehen die Bearbeitungen alle unter dem Titel des Stückes verzeichnet, sondern daß er sich auf Nachsuchen in amerikanischen Bibliotheken beschränkt hat. Dadurch sind ihm einzelne Bearbeitungen entgangen. Literarische Nachweise fehlen in dem Buche fast ganz. Das Buch ist insofern ganz selbständig, als sich der Verfasser garnicht darum gekümmert hat, ob über die betreffenden Umarbeitungen schon geschrieben worden ist. Er ignoriert sie wenigstens völlig. Daß er die Programmabhandlung «Shakespeare in der Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts» von Oberlehrer Dr. Glöde, Dobern 1902 nicht kennt, daraus will ich ihm natürlich keinen Vorwurf machen. Etwas schwerer fällt ins Gewicht, daß er die große Zahl deutscher Untersuchungen über die Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke ganz außer Acht gelassen hat. Die sind ihm doch zugänglich, da wir mit Amerika in Dissertationentausch stehen. Daher trifft die von ihm S. 23 ausgesprochene Hoffnung «It is reasonable to believe that at least no important version has been omitted» leider nicht ganz zu.

Um diese Anzeige nicht zu lang werden zu lassen, will ich nur einige der ausgelassenen Bearbeitungen ergänzend anführen: Zum «Tempest»: «The Goblins-Tragedi-Comedy by Sir John Suckling 1646» und «The Sea-Voyage. A Comedy by Beaumont and Fletcher. 1647.»

Es ist interessant, zu sehen, daß nach Beginn des 19. Jahrhunderts noch eine ganze Reihe englischer Bearbeitungen des «Merchant of Venice» erschienen, neben drei Travestien, welche alle in den Rostocker Dissertationen von Burmeister «Nachdichtungen und Bühneneinrichtungen von Shakespeares Merchant of Venice», Rostock 1902, und von Treutel «Shakespeares Merchant of Venice in französischer Bühnenbearbeitung» 1901 untersucht wurden.

Bei «Othello the Moor of Venice» bemerkt der Verfasser S. 172: «This play has happily escaped alteration». In der Rostocker Dissertation von O. Bobsin, «Shakespeares Othello in englischen Bühnenbearbeitungen», 1904, werden allein neun englische Bearbeitungen des «Othello» untersucht, auf S. 9 und 10 werden deutsche, italienische und französische angegeben. Auch eine japanische wird herangezogen. Trotz mancher Auslassungen halte ich

Buch Kilbournes für ein recht gutes und empfehlenswertes. Es ist mit iem Fleiße angefertigt und gibt im allgemeinen ein treffendes Bild von Shakespeare-Bearbeitungen des 17. und 18. Jahrhunderts. Auch Fachhrte werden aus dem reichhaltigen Inhalt des Buches neue Anregung und ıntnis schöpfen.

In einem kurzen Epilog wird schließlich noch darauf hingewiesen, wie Überlegenheit Shakespeares alle Bearbeitungen geringerer Geister im ıfe der Zeit siegreich aus dem Felde geschlagen hat.

Rostock. F. Lindner.

ı Complete Dramatic and Poetic Works of William Shakespeare. Edited from the Text of the early Quartos and the first Folio by William Allan Nielson. Boston and New York, (Houghton, Mifflin & Co.), Cambridge Mass. (Riverside Press) 1906. XXII und 1237 S. (The Cambridge Edition of the Poets, ed. Bliss Perry).

Diese neue amerikanische Ausgabe, in einem Bande, gedruckt in kleinen tern auf dünnem Papier, ist mehr als ein bloßer Abdruck des herkömmen Textes. Der Herausgeber hat nach selbständiger Textgestaltung gebt und kennzeichnet durch typographische Mittel Stellen, die aus einer eren als seiner Hauptquelle stammen; in gleicher Weise werden moderne hnenanweisungen getrennt von solchen, die auf die Originale zurückgehen. ı Textbehandlung ist möglichst konservativ, nur die Interpunktion monen Gebräuchen angenähert. Bei der Anordnung der Stücke ist die alte rteilung in drei Gruppen beibehalten, innerhalb dieser jedoch sind sie — : Ausnahme der Historien — so weit wie möglich chronologisch aufgeırt. Dem Ganzen ist vorangeschickt eine brauchbare orientierende Einung über die Daten von Shakespeares Leben, die Chronologie seiner rke, ferner einige Gesichtspunkte zur Beurteilung seiner Persönlichkeit; nschenswert wären noch gewesen Angaben über Theater- und Buchdruckerhältnisse seiner Zeit, da ohne diese manches unklar bleibt, was über die zelnen Werke gesagt ist. Sonst fassen die Spezialeinleitungen von jedem ıma oder Epos meist ganz geschickt die communis opinio der Gelehrtenlt zusammen; allerdings fällt, auch ohne daß Namen genannt sind, oft die rke Bevorzugung amerikanischer Literatur auf, während englische Arbeit niger benutzt, deutsche ziemlich ganz vernachlässigt ist, besonders deutı z. B. beim «Julius Caesar», «Sommernachtstraum» und «Hamlet». Ein ıppes Glossar ist beigegeben.

Einzelheiten zu diskutieren, dürfte bei einem Werk von wesentlich zuımenfassendem Charakter nicht am Platze sein; erwähnen muß ich jedoch Herausgebers erstaunliche Ansicht (S. XVIII), die Fortuna sei den Menen des Mittelalters gewesen *no mere figure of speech, but a deity who was ays feared and often worshipped ... How far (Shakespeare) personally shared ı conception), it is hard to say!* —

Posen. Wilhelm Dibelius.

Sir Theodor Martin. Monographs: Garrick, Macready, Rachel, and Baron Stockmar. London, Murray 1906. 341 S.

Dieser Sammelband enthält altersgraue Essays aus den 60-, 70- und 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts. Obwohl nicht up to date, behalten sie ihren Wert, wenn man sie nach ihrer Eigenart richtig einschätzt. Für die Interessenten des Shakespeare-Jahrbuches kommen bloß die beiden ersten Schauspieler-Monographien in Betracht, was schade ist, denn «Rachel» ist das Glanzstück. Wegen des Stoffes: es plaudert sich eben viel besser über ein interessantes Weib als von ernsthaftigen Männern. Und Plaudereien sind nun einmal diese Monographien.

Damit ist nichts übles gesagt, weil man ja auch die Wahrheit plaudern kann, geistvoll und bedeutend, wie das hier geschieht. Dann kann man individuell plaudern unter intim-persönlicher Wirkung, und auch das trifft unser Autor unwillkürlich. Freilich, eins schließt jede Plauderei mit ihrer bestrickenden Gefälligkeit völlig aus: die Systematik. Ich möchte dieses Moment nicht bloß äußerlich gewertet wissen mit der stofflichen Vollständigkeit und der logischen Disposition des Themas, sondern lege das Hauptgewicht auf die innere Durchleuchtung. Die wissenschaftliche Monographie stellt alle Teile ihrer Materie unter gleichmäßig helles Licht zum Zweck der Erkenntnis, die belletristische Monographie verteilt Licht und Schatten zum Zweck der Wirkung. Sie will nicht fälschen, aber wird einseitig, denn sie ist nicht so sehr aus dem Interesse des Autors an der Sache, als aus dessen persönlicher Sympathie für seinen Helden erstanden. So werden Fehler zwar erkannt und erwähnt, aber in einen Schatten gerückt, der die belichteten Partien der Vorzüge des Helden um so leuchtender erstrahlen läßt. Was das Bild an Schärfe verliert, gewinnt es an Wärme. Die belletristische Monographie eignet sich darum vorzüglich zur Anregung, versagt jedoch für restlose Aufklärung, denn sie arbeitet und wirkt künstlerisch, nicht aber wissenschaftlich. Persönliches (wenn auch nicht die ganze Person) kann sie eindrücklicher darstellen als die wissenschaftliche Monographie, vor der sie im sachlichen zurücktreten muß.

Mir ist dieser Gegensatz besonders in Hinblick auf die beiden ersten Essays klar geworden. Von Garrick wußt ich recht viel, von Macready fast nichts, und so hat mir die Monographie über diesen gefallen, die andere mißfallen. Hier hat mich die sachliche Lückenhaftigkeit verstimmt, dort die künstlerische Rundung des Themas charmiert. Freilich glaube ich auch jetzt noch nicht, von Macready das Wesentliche zu wissen.

Übrigens bilde ich mir das auch hinsichtlich Garrick noch immer nicht ein, trotzdem ich eine brauchbare wissenschaftliche Monographie über ihn gelesen (ich meine die bekannte Preisschrift der Shakespeare-Gesellschaft) und trotzdem ich (was ich unbescheiden noch höher einschätze) das bezügliche Quellenmaterial durchgearbeitet habe. Die Kunst des Schauspielers scheint mir eben literarisch nicht fixierbar zu sein und zwar weder *in abstracto* für des Künstlers Gesamtleistung, noch *in concreto* für seine einzelnen Kunstgebilde. Über die geistige Auffassung der Rolle läßt sich schreiben, die künstlerische Gestaltung der Figur läßt sich aber nicht beschreiben. Äußere Details können ja beiläufig angedeutet werden, doch ist damit noch bei weitem nicht die künstlerische Wesenheit der Figur festgelegt, ihr Stil.

Unser Autor bemüht sich hierum gar nicht, und das ist nur klug von ihm. Dafür erreicht, was er sichtlich erreichen will: für den Künstler eine großzügige Biographie, für den Menschen eine anheimelnde Charakteristik, für das Leben und Schaffen des Helden anekdotisch-reizvolle Momentbilder. Und das ist auch alles, was eine belletristische Schauspieler-Monographie zu bieten vermag.

Innsbruck. R. Fischer.

Harold Bayley. The Shakespeare Symphony. An Introduction to the Ethics of the Elizabethan Drama. London, Chapman and Hall 1906. 393 S.

Aus dem Titel wird man nicht klug. Auch nicht aus dem Buche. Doch ich grolle dem Autor nicht, wenngleich ich hierzu die moralische Berechtigung habe: er bekennt nämlich nicht Farbe zu seinem Problem. Er schreibt ein dickes, sehr dickes Buch, häuft darin ein Riesenmaterial, um damit die Ähnlichkeit zwischen Bacon einerseits, Shakespeare und einer ganzen Menge elisabethinischer Dramatiker andererseits aufzudecken in Bezug auf Sentenzen und Phrasen. Doch er unterläßt es — expressis verbis — dem geehrten Leser, sich seinen Reim darauf zu machen. Als Leser habe ich aber das Recht auf Dummheit und Faulheit. Der Autor muß mir sagen, was er meint und wie er dazu kommt, gerade das meinen zu dürfen. Sein Buch gibt sich ja als Wissenschaft. Hat also Bacon alle die Shakespeare-Stücke und die lange Reihe der übrigen Dramen selber geschrieben? Oder hat er sie nach seinen Entwürfen schreiben lassen? Oder hat er sie bloß unwillkürlich in Einzelheiten beeinflußt?

Doch ich erlasse dem Autor die Beantwortung für meine Person gerne. Aus einem einzigen Grunde: er diskutiert Autorfragen und operiert mit Sentenzen und Phrasen. D. h. er hat keine Ahnung von künstlerischer Individualität, denn er entnimmt seine Kriterien zu deren Bestimmung dem geistigen und stilistischen Gemeingut der bezüglichen Zeitperiode.

Trotzdem habe ich das Buch — wie ich glaube — mit Nutzen gelesen. Es hat mir interessante Einblicke in die «allgemeine Bildung» der Londoner litterarischen Gesellschaft um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts eröffnet, es hat mir die kursierenden «Schlager der Zeit» nach Gehalt und Prägung vermittelt, Sentenzen und Phrasen, die von Hirn zu Hirn sprangen, von Mund zu Mund gingen, aus jedes Schreibenden Feder flossen. Wie der Reiche und Arme die Münzen der gültigen Währung zu gleichem Wert nimmt und gibt, so zirkulieren auch ideelle Werte ohne Rücksicht auf die verschiedene Individualität der Einzelnen unter den jeweiligen Zeitgenossen. Darin spiegelt sich die Gemeinkultur der betreffenden Gesellschaft. Unser Autor hat diese Zeugnisse in mühsamem Eifer gesammelt, um allen Geist der Zeit so oder so auf den einen Bacon zu individualisieren. Verkehrt man diese Tendenz in ihr Gegenteil, so wird das Buch wertvoll, denn man kann es dann nützen als Beitrag zur «Massen-Psychologie» der literarischen Elisabethiner.

Innsbruck. R. Fischer.

E. W. Naylor, Mus. D., Organist and Lecturer of Emmanuel College, Cambridge. An Elizabethan Virginal Book, being a Critical Essay on the Contents of a Manuscript in the Fitzwilliam Museum at Cambridge. With Illustrations. London: J. M. Dent & Co.; New York: E. P. Dutton & Company. 1905. XV und 220 S. Preis: 10 s.

Wer die wissenschaftliche Arbeit der Shakespeare-Forschung in den letzten 50 Jahren überschaut, wird sich der Beobachtung nicht verschließen können, daß die ästhetisch-literarische und die biographische Forschung stolze Blüten gezeitigt habe und daß auch die sprachliche Seite, namentlich in allerjüngster Zeit, eine erfreuliche Beachtung gefunden hat, daß dagegen die Sachforschung, von verschwindenden Ausnahmen abgesehen, sich nur geringerer Anteilnahme zu erfreuen hatte. Eine Folge dieser in dem Entwicklungsgange der modernsprachlichen Disziplinen begründeten Erscheinung ist es, daß wir noch heute, wo eine antiquarische Illustration des Shakespeare-Textes gefordert wird, im wesentlichen auf das Erklärungsmaterial angewiesen sind, welches die großen englischen Shakespeare-Forscher des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts gesammelt haben.

Unter solchen Umständen darf jedes Buch, das unsere Kenntnis nach dieser Richtung erweitert, doppelten Beifalles gewiß sein. Und ein solches Werk haben wir abermals E. W. Naylor zu verdanken.

Schon im Jahre 1896 hatte derselbe Cambridger Musikgelehrte seine reiche Kenntnis elisabethanischer Musik dazu verwertet, in einem kleinen Handbuche mit dem Titel «Shakespeare and Music» (London, J. M. Dent) alles zusammenzustellen, was bei Shakespeare an musikalischen Bezügen vorkommt und zur Erläuterung derselben dienlich erscheint. Ein Jahrzehnt weiterer Beschäftigung mit elisabethanischer Musik hat den rührigen Forscher naturgemäß in den Stand gesetzt, manche der dort vorgetragenen Erklärungen zu stützen, zu vertiefen und zu erweitern. Und so bietet uns das vorliegende Buch eine wichtige Ergänzung seines früheren Werkes, obgleich es sich nur nebenbei direkt mit Shakespeare beschäftigt.

Das neue Werk handelt nämlich über ein jetzt im Fitzwilliam Museum zu Cambridge befindliches «Virginal Book», das in der früheren Literatur fälschlich als «Queen Elizabeth's Virginal Book» bezeichnet zu werden pflegte. Es ist dies, wie wir heute sagen würden, ein Klavier-Album, welches zu Anfang des 17. Jahrhunderts und zwar wahrscheinlich von dem feingebildeten, musikliebenden Francis Tregian († 1619) während seiner Gefangenschaft im Fleet-Gefängnis (1608—1619) zusammengestellt worden ist. Obgleich unter Jacob I. geschrieben, gibt es doch zumeist ältere Vorlagen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wieder und kann mithin als typischer Vertreter der englischen Musik zu Shakespeares Lebzeiten angesehen werden.

Die überragende Bedeutung, welche unserem Virginal Book gegenüber den vier anderen noch erhaltenen Sammlungen elisabethanischer Klaviermusik zukommt, beruht auf seiner großen Reichhaltigkeit. Denn es sind fast 300 Stücke darin enthalten und über 30 englische Komponisten — hierunter das Dreigestirn der englischen Madrigalisten William Byrd, Thomas Morley und John Dowland[1]) —, darin vertreten. Daß der Einfluß Italiens

[1]) Vgl. O. Becker, Die englischen Madrigalisten William Byrd, Thomas Morley und John Dowland, Bonner Diss. 1901.

sich in neun Madrigalen von Orlando Lasso, Striggio, Marenzio und Caccini geltend macht, entspricht in der damaligen Zeit ebenso sehr den allgemeinen engen Kulturbeziehungen wie der Stellung, die Italien im Musikleben einnahm. Auch Irisches und Holländisches fehlt nicht.

Der Gattung nach betrachtet, nimmt die Tanzmusik den größten Raum in unserer Sammlung ein, — ein Zeugnis, wenn es deren noch bedürfte, für die Festesfreude der Tudorzeit. Einhundertvierzehn Tänze sind es, von denen die vier ausdrücklich für Masken-Aufführungen bestimmten den Literarhistoriker besonders interessieren. Daneben finden wir zahlreiche Orgelstücke religiösen Charakters, Arrangements von Liedern und Madrigalen, Variationen über Tanz- und Lieder-Themen (nach damaliger Weise mit figurierter Auflösung und Ausschmückung sowie kontrapunktischer Umkleidung sich begnügend), weiter kleine Fugen oder «Fancies», wie die Elisabethaner sagten, Preludien, Etüden, u. a. m. Sogar eine Art Programmmusik ist vertreten, mit Stücken wie Byrds «Kirchenglocken» oder Mundays «Fantasie über das Wetter», welche Sonnenschein, Gewittersturm und Aufhellung an uns vorüberziehen läßt.

Shakespeares wegen interessieren uns besonders drei der genannten Musikformen. In erster Linie sind da natürlich die Liedermelodien unseres Klavierbuches zu nennen, wenngleich auch ihre Bedeutung dadurch Abbruch erleidet, daß sie hier bloß in Klavier-Arrangierungen und als Unterlage für Variationen erscheinen. Aus der Verwendung als Variationsthemen können wir aber wenigstens auf eine gewisse Popularität der betreffenden Melodien schließen. Von den bei Shakespeare erwähnten Liedern finden wir hier nur fünf wieder. Einmal das Lied auf den Pilger von «*Walsingham*», aus welchem Ophelia ein paar Verse singt. Weiter ein irisches Lied, welches im Fitzwilliam Virginal Book den Titel *Callino Casturame* trägt, welcher jedenfalls mit dem Liedrefrain *Calen o custure me* der «Pleasant Ditties» von 1584 identisch ist und wahrscheinlich sich nach Malones ingeniöser Konjektur auch unter Pistols unverständlichem *calmie custure me* (Hen. V. IV, 4, 4) verbirgt[1]). Die Weise *Fortune my Foe* erwähnt einmal Falstaff in den «Lustigen Weibern», — dieselbe, nach der auch die englische Faust-Ballade (Herrig-Förster S. 92) sowie Percys Andronicus-Ballade zu singen waren. *O Mistress Mine* ist ein Shakespeare'sches Lied, das der Narr im Dreikönigsabend vorträgt. Und Reminiszenzen aus *Bonny Sweet Robin* mischen sich in Ophelias erschütternde Wahnphantasien. Wichtig für den Shakespeare-Freund ist namentlich das erste Lied, hier betitelt *Walsingham*. Denn wir erhalten darin die echte alte Melodie für Ophelias *How should I your true love know*, aus welcher die traditionelle Bühnenmelodie offenbar umgestaltet ist. Zugleich können wir dadurch das Alter der Melodie bis in die Tudor-

[1]) Ob dieser irische Refrain mit «*little girl of my heart, for ever and ever*», wie die Kommentare gewöhnlich angeben, oder «*little young girl, my treasure*, wie Mackay will, richtig gedeutet wird, ist mir doch zweifelhaft. Der Anfang wird ja freilich sicher einem neuir. *cailín óg* (älter *óc*) «junges Mädchen» entsprechen. Der zweite Teil, welcher, wie die Melodie lehrt, aus vier Silben bestehen muß, harrt aber wohl noch der Deutung: könnte es nir. *a stóirín mín* (sprich: *ə stōrin mīn*) «o süßes Schätzchen» sein?

zeit zurückverfolgen, während bisher als frühester Beleg die Pepusch'sche Musikeinrichtung von Gays «Bettleroper» (1728) zu gelten hatte. Eine wirklich historisch-kritische Ausgabe der alten Shakespeare-Melodien wäre neben den Sammlungen von Caulfield, Bridge, Moffat-Kidson u. a., soweit ich sehe[1]), immer noch ein dringendes Bedürfnis.

Besonders ausführlich sind von Naylor die Tänze behandelt. Und gerade auf diesem Gebiete hat er am einschneidendsten die bisherigen Angaben zu berichtigen vermocht, obgleich, wie ich gestehen muß, mir noch nicht in allem Klarheit erreicht zu sein scheint. Das tanzfrohe England Elizabeths kannte eine große Anzahl verschiedener Tänze, die sich allerdings weniger in der musikalischen Form als durch die orchestische Ausführung unterschieden. Für 15 Arten gibt das Fitzwilliam Virginal Book die Musikweisen an, nämlich für die Pavana, Alman, Toy, Tordion, Hay, Spagnioletta, Morisco, Muscadin, Passamezzo, Galliard, Coranto, Brawl, Round und Jig, von denen die sechs letzten auch bei Shakespeare vorkommen. Ein Passamezzo oder, wie die Engländer zu sagen pflegten, *passemeasure* ist eine Abart der Pavane, und wird daher von Shakespeare wie von anderen Elisabethanern auch *passy-measures pavin* genannt. Von der eigentlichen Pavane unterscheidet er sich musikalisch dadurch, daß der Vierviertеltakt am Schluß in Dreiviertel umspringt und daß das Tempo des Ganzen etwas schneller genommen wurde. Sollte aber deswegen, wie Naylor meint, Sir Toby's Witz auf das schnelle Betrunkenwerden des Doktors gehen? Ich glaube nicht; denn jedenfalls war der Passamezzo immer noch, selbst nach elisabethanischen Begriffen, ein langsamer Tanz zu nennen. Eher ließe sich hören, daß der Aufbau des Passamezzo aus je 8 Viertelnoten hier eine Beziehung habe. Am Wahrscheinlichsten ist mir aber, daß die Anspielung auf der Art des dabei verwendeten Tanzschrittes beruht, — ich würde dies als sicher bezeichnen, wenn ich wüßte, ob man Colliers Ms.-Note in diesem Falle trauen darf. Möglich wäre indessen, daß Shakespeare gerade den in Frage stehenden Tanznamen hauptsächlich deshalb wählte, weil er ein Wortspiel mit *passing measure*[2]) ermöglichte.

Die Galliarde, die Shakespeare viermal erwähnt, kommt meist in Verbindung mit der Pavane vor. Sie ist durchweg im Dreivierteltakt geschrieben und im Tempo etwas schneller als die sehr langsame, feierlich-ernste Pavane. Wenn aber unsere Kommentare und Wörterbücher die Galliarde geradezu «*a quick and lively dance*» nennen, so trifft dies kaum das Richtige. Für Shakespeare und seine Zeitgenossen galt die Galliarde sicherlich noch als relativ langsamer Tanz[3]). Und darum empfiehlt Sir Toby, *in a galliard*

---

[1]) Das eben erschienene Werk Fifty Shakespeare Songs for Low Voice, ed. Ch. Vincent (Athenæum, Febr. 23, 1907, S. 235) habe ich noch nicht einsehen können.

[2]) Das Oxforder Wörterbuch belegt sogar diese Form direkt als Name des Tanzes.

[3]) Man darf sich nicht irreführen lassen durch die etymologische Bedeutung des Namens (frz. *gaillard* «munter»), welche natürlich nur relative Geltung haben kann. Dasselbe gilt von Morleys Angabe (1517) *a lighter and more stirring kind of dancing than the pavan.* Und daß die Galliarde ein körperlich anstrengender

d. h. «langsam oder in gemäßigtem Tempo» in die Kirche zu gehen und *in a coranto* d. h. «schneller» wieder heimzukommen.

Nahe verwandt mit der Galliarde war der Tanz La Volta, nur daß die Pas wegen des schnelleren Tempos vereinfacht und verkürzt waren und das Ganze mit Walzerdrehungen getanzt wurde. In jedem zweiten Takte hatte auch hier, wie bei der Galliarde, eine Kapriole zu erfolgen; *a dance consisting chiefly in high bounds* (A. Schmidt) darf man ihn darum aber doch nicht nennen.

Die dritte den Shakespeare-Freund interessierende Musikform ist, was unser Klavierbuch eine *Fantasia* oder *Fancy* nennt. Die Elisabethaner verstanden unter diesem Ausdruck mehrstimmige, kontrapunktisch durchgeführte Tonstücke in Kanon- oder Fugenform, welche sowohl für Vokal- wie Instrumental-Ausführung bestimmt sein konnten. Wir werden also am besten tun, das Wort im Deutschen mit «Kanon» oder mit «Fuge» — noch richtiger wäre eigentlich Fughetta — wiederzugeben.[1]) Naylor wird recht haben, wenn er meint, daß Shakespeare einen solchen fugenartigen Satz (*a good-conceited thing*) für Streichinstrumente (*horse hairs and calves' guts*) bei Clotens Morgenständchen für Imogen im Sinne gehabt habe, obgleich das Wort *fancy* dort nicht genannt wird. Schwer zu sagen ist aber, ob das Falstaff'sche *fancies* im zweiten Teile «Heinrichs IV.» (III, 2, 342) wirklich mit Naylor hierher gezogen werden darf. Meiner Ansicht nach meint Falstaff, daß sein Jugendfreund alte abgedroschene Lieder für seine eigenen Erfindungen (*his fancies*) ausgegeben habe; und dann würde jene musikalisch-technische Bedeutung hier höchstens als Wortwitz mit hineinspielen können. Eine dritte, nicht von Naylor, aber von Schmidt u. a. hierher gezogene Stelle lesen wir in der «Widerspenstigen» III, 2, 70, wo der phantastische Aufzug von Petrucchios Diener beschrieben wird: einen alten Hut hat er mit «*The Humour of Forty Fancies*» *pricked in it for a feather.* Hier dürfte das Wort, wie das auch sonst nachweisbar, von der musikalischen Form auf die untergelegten Textworte beim Gesangvortrag übertragen sein und am besten im deutschen mit «Kanonlieder» übersetzt werden.

Ein eigenes Kapitel widmet Naylor dem Instrumente, für welches der Inhalt der ganzen Sammlung bestimmt war, dem sog. Virginal oder Spinett. Wir haben uns diesen Vorläufer unseres heutigen Klavieres vorzustellen als einen rechteckigen, übrigens fußlosen Kasten, mit dünnen Metallsaiten bespannt, welche nicht angeschlagen, sondern mit Federkielen — durch Vermittlung eines Tastbrettes — angezupft wurden. Der Ton eines solchen

---

Tanz war, beruht nicht auf dem Tempo, sondern auf der Kapriole, die jeden zweiten Takt zu machen war. Daher bedurfte es «einer ausgezeichneten Konstitution der Beine» (Tw. I 3, 125) d. h. guter Beinmuskeln für diesen Tanz, um die Sprünge leicht und gewandt zu machen. Aus demselben Grunde konnte Shakespeare den Tanz *nimble* d. h. «leichtfüßig» (nicht «schnell») nennen und Elyot (1539) ihn als gute Leibesübung bezeichnen.

[1]) A. Schmidts Bedeutungsansatz *a love song or a song in general* trifft kaum den Kern der Sache; und die Erklärung des Oxforder Wörterbuches *a composition in an improptu style* schiebt den modernen Begriff der musikalischen «Fantasie» unter, welcher der Vorstellung der Elisabethaner gänzlich fern lag.

Instrumentes wird dem der modernen Zither oder Mandoline geglichen haben. Shakespeare hat das Virginal gekannt. Aber auch bei ihm tritt deutlich hervor, daß das Hauptinstrument der Elisabethaner doch die Laute war.

Begreiflicherweise finden sich in Naylors Buch auch Abschnitte, die ihres rein-musikwissenschaftlichen Charakters wegen dem musikalischen Laien weniger Interesse abzulocken vermögen. So ist namentlich mit viel Liebe die Frage behandelt, was etwa in unserem Klavieralbum, das ja einer Übergangszeit angehört, schon auf die harmonisch-melodische Kunst der Klassiker vorausweist, was noch an mittelalterlichen Gewohnheiten darin hervortritt. Es nimmt uns nicht wunder zu sehen, daß die neuen Impulsen gegenüber so aufnahmefähige Renaissancezeit schon recht kräftig das Wehen des neuen Windes verspüren läßt. Deutlich zeigt sich in unserer Sammlung der beginnende Übergang von den mittelalterlichen Kirchentönen zu den modernen Tonarten, vom alten Hexachord zur heutigen Dur- und Moll-Skala, vom Kontrapunkt zur harmonischen Melodik und Rhythmik u. dgl. m.

Für den nicht musikgeschichtlich gebildeten Leser möchte ich eine Warnung hier anfügen. Wer ohne Kenntnis des großen Entwicklungsganges der abendländischen Musik das englische Buch in die Hand nimmt, könnte daraus die falsche Vorstellung herleiten, als sei jene Um- und Weiterbildung des polyphonen harmonischen Stiles zum modernen melodisch-rhythmischen Stilprinzip wesentlich das Werk der englischen Musikerschule gewesen. Diesen Ruhm dürfen wohl füglich Italien und Deutschland in Anspruch nehmen. Aber auf einem Gebiete[1]) müssen wir den elisabethanischen Musikern dennoch die Führerrolle zuerkennen, nämlich in dem altitalienischen Genre des Madrigals, welches die Engländer «am lebhaftesten und dauerndsten aufgenommen und zu einer bewundernswerten dramatischen Lebhaftigkeit ausgebildet»[2]) haben. Und daß sie dies konnten, hängt wieder in erster Linie damit zusammen, daß sie stärker als andere Nationen dem volkstümlichen Liede Einfluß auf ihre Kunstmusik eingeräumt haben. Wie die elisabethanischen Bauwerke eigentlich gotische Konstruktionen mit klassischen Renaissance-Dekorationen waren, so ist auch das elisabethanische Madrigal im wesentlichen ein Volkslied mit polyphoner Harmonisierung. Auch in der Musikgeschichte Englands bewährt sich also ein Grundzug des englischen Nationalcharakters: jene glückliche Verschmelzung von konservativem mit demokratischem Geiste, welche dem öffentlichen und privaten Leben Englands seit Jahrhunderten ihren Stempel aufgeprägt hat.

Würzburg. Max Förster.

---

[1]) Damit soll natürlich nicht geleugnet werden, daß die englische Schule nicht auch in anderen Dingen, wie z. B. in der Klaviertechnik, in der Notenschrift u. a., Einfluß auf den Kontinent gewonnen habe. Vgl. W. Nagel, Geschichte der Musik in England (Straßburg 1894—97) II, 149f.; M. Seiffert, J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler in der «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft» 1891.

[2]) L. Nohl, Allgemeine Musikgeschichte (Leipzig o. J.) 136.

Aronstein, Dr. Ph. Ben Jonson. X und 278 S. 8°. Berlin, Felber, 1906. (M. 6,—.)

φωνᾶ τί τις ἐσσί.

Ben Jonson, der in der Wertschätzung seiner Zeit- und Zunftgenossen vor Shakespeare rangierte, ist bei uns fast unbekannt und gehört auch in England nicht gerade zu den vielgelesenen Dichtern, wohl weil er *caviare to the general* ist. Dieser *many headed multitude* kann Aronsteins Studie empfohlen werden, da sie bei wirklicher Wärme flott — in Anbetracht des Objekts vielleicht sogar zu flott — geschrieben ist, auf gelehrten Ballast fast ganz verzichtet, übersichtliche Inhaltsangaben der Dramen usw. gibt und mit fremden und eigenen Urteilen nicht kargt. Der Leser findet also alles schön bequem zusammengestellt und kann sich des Gefühles freuen, einen bedeutenden Dichter, Denker und Menschen jetzt genau zu kennen.

Diejenigen aber, die sich eingehender mit dem Riesen Jonson beschäftigt haben, werden sich über manches Schiefe, Unklare und Flüchtige in Aronsteins Darstellung geärgert haben und werden ihm sein «fröhliches Auftun des Mundes» nicht so leicht vergessen, wenn sie sehen, wie er erst über die Harmonie usw. der Jonson'schen Poesie urteilt, um gleich darauf seine eignen grauenhaften Übersetzungen zu geben — damit man nicht in Versuchung komme, sie dem Grafen Baudissin in die Schuhe zu schieben sind sie zu allem Überfluß noch durch «Vom Verfasser übersetzt» kenntlich gemacht.

Und schließlich werden sie es ihm nicht verzeihen, daß er fast nirgends über seine Vorgänger hinausgekommen ist, trotzdem die bisherige Vernachlässigung Jonsons auf Schritt und Tritt zu eigner Arbeit herausfordert und reiche Ernte in Aussicht stellt.

Löwen. W. Bang.

Orie Latham Hatcher, John Fletcher. A Study in Dramatic Method. A Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of Arts and Literature of the University of Chicago in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy (Department of English). Chicago, Scott, Foresman and Co., 1905. 114 S.

Hatcher bietet uns eine in Gedanken und Darstellung klare Studie über einen der *two thunderbolts of lively wit*, wie Glapthorne sagte, über John Fletcher. Er ist sehr ernstlich bemüht, Lob und Tadel gerecht zu verteilen; wiederholt betont er Fletchers Mangel an sittlichem Ernst. *the hedonism and moral inertia of his nature* (S. 106), aber ebenso häufig seine außergewöhnliche Beherrschung aller Kunstmittel der Bühne: *He is well nigh incomparable as a master of stagecraft* (S. 113). Zwischen diesen beiden Polen bewegt sich das immer bedacht gesteuerte kritische Schifflein hin und her — ich selbst würde ihm zweifellos eine entschiedenere Richtung nach der für Fletcher ungünstigen Seite gegeben haben, weil mir all das äußere Leben und die oft sehr geschickte Führung seiner Szenen den Mangel einer starken, in die Tiefen der menschlichen Seele dringenden Kunst nicht ersetzen kann, und weil ich den Einfluß dieses Dramatikers, bei dem man so äußerst selten

zu einem Augenblick ungestörten Genießens kommt, auf die weitere Entwicklung des englischen Dramas für einen höchst unheilvollen halte.

Das Hauptbestreben des Verfassers geht dahin, uns zu überzeugen, daß Fletcher eine ebenso ausgeprägte künstlerische Persönlichkeit war, wie sein ihm von der Nachwelt vorgezogener Freund Beaumont, und daß er in einigen Punkten sogar höher begabt war als dieser, eine Behauptung, für die sich freilich der Beweis nur schwer führen läßt. Zu diesem Zweck bespricht er zuerst das Problem der gemeinsamen Autorschaft der beiden Freunde, dann Fletchers historische Stellung innerhalb der Entwicklung der einzelnen Spielarten der Bühnendichtung, die Auswahl und die Art der Verwertung seiner Quellen, seine allgemeine dramatische Praxis — mit einer interessanten Beleuchtung der häufig wiederkehrenden konventionellen Motive seiner Stücke —, seine dramaturgischen Kunstgriffe und schließlich den in seinen Komödien herrschenden Geist.

Bei seinen Bemerkungen über Fletchers Quellen hat sich Hatcher nicht auf meine, von ihm nicht benutzten, Quellenstudien gestützt, sondern in erster Linie auf eine noch nicht gedruckte Abhandlung von A. S. W. Rosenbach über *The Spanish Sources of Beaumont and Fletcher* (vgl. S. 24, 42, 47f.), die uns hoffentlich nicht vorenthalten bleiben wird. Hatcher selbst erhofft sich eine wesentliche Förderung der Quellenkunde von einer vergleichenden Studie der Dramen Lope da Vegas und Fletchers.

Über Fletchers Verhältnis zu anderen ihm besonders nahe stehenden Zeitgenossen wie Shakespeare und Massinger hat sich Hatcher nicht eingehender ausgesprochen, doch findet sich hin und wieder auch eine diese wichtigen Fragen streifende Bemerkung, wie die Andeutung, Beaumont habe den Ophelia-Typus fortgesetzt, Fletcher hingegen Shakespeares Rosalind als Hauptmuster im Auge gehabt. Betreffs der meiner Ansicht nach sehr unsicheren Thorndike'schen These der Beeinflussung Shakespeares durch Beaumont und Fletcher zweifelt auch Hatcher, hauptsächlich weil es sich nicht feststellen lasse, ob «Philaster» wirklich vor «Cymbeline» auf die Bühne gebracht worden sei (S. 32).

Schließlich tritt Hatcher für die Neuaufführung einiger, in gewissen Punkten geänderter und zugestutzter Stücke Fletchers ein, denen er einen günstigen Bühnenerfolg prophezeit. Von dem Standpunkt des Literarhistorikers aus wären solche Versuche jedenfalls mit Freuden zu begrüßen — schon damit ein größeres Publikum Gelegenheit erhielte, sich ein eigenes Urteil darüber zu bilden, ob die Dramen anderer englischer Dichter den Werken Shakespeares in der Tat überlegen sind, wie Tolstoi kürzlich der Welt verkündet hat (vgl. M. Enckhausens deutsche Übersetzung von Tolstois «Shakespeare», Hannover 1906, S. 89).

Hatchers eigene Ausführungen sind natürlich ganz frei von solchen Ketzereien, er sagt von den seiner Meinung nach für die moderne Bühne geeigneten Fletcher'schen Dramen nur: *The plays . . . would assuredly satisfy people of the type of mind which finds no real enjoyment in Shakespeare. Indeed, they would furnish enjoyment to any who came to the theatre in holiday mood* (S. 111).

Straßburg. E. Koeppel.

Außerdem sind an die Redaktion folgende Bücher eingesandt worden, ie. soweit es möglich ist, im nächsten Band besprochen werden sollen:

linor Poets of the Caroline Period. Vol. II containing the poems of Shakerley Marmion, Sir Francis Kynaston, John Hall, Sidney Godolphin, Philip Ayres, John Chalkhill, Patrick Carey, William Hammond, and William Bosworth. Edited by George Saintsbury. Oxford. At the Clarendon Press. 1906.

English Pastorals. Selected aud with an introduction by Edmund K. Chambers. [The Warwick Library, edited by C. H. Herford.] London. 1906. Blackie and Son Ltd.

Maurice Francis Egan. The Ghost in Hamlet, and other essays in Comparative Literature. Chicago. A. C. McClurg & Co. 1906.

Josefine Wessel. James Thompson der Jüngere. Sein Leben und seine Werke. [Wiener Beiträge zur Englischen Philologie, herausg. von J. Schipper XXIV.] Wien und Leipzig. Wilh. Braumüller. 1906.

James H. Cotter. Shakespeare's Art. Studies on the Master Builder of Ideal Characters. Cincinnati. The Robert Clarke Company. 1903.

Ben Jonson. Bartholomew Fair. Ed. by Carroll Storrs Alden. [Yale Studies in English. Albert S. Cook Editor. XXV.] New York. Henry Holt and Co. 1904.

— Poetaster. Ed. by Herbert S. Mallory. [Yale Studies XXVII.] 1905.

— The Staple of News. Ed. by De Winter. [Yale Studies XXVIII.] 1905.

— The Devil is an Ass. Ed. by William Savage Johnson. [Yale Studies XXIX.] 1905.

— Epicoene or The Silent Woman. Ed. by Aurelia Henry. [Yale Studies XXXI.] 1906.

Aug. Goll. Forbrydertyper hos Shakespeare. Gyldendalske Boghandel: Nordisk Forlag. Kjøbenhavn og Kristiania. 1907.

Max Priess. Die Bedeutungen des abstrakten substantivierten Adjektivs und des entsprechenden abstrakten Substantivs bei Shakespeare. [Studien zur Englischen Philologie, herausg. von Lorenz Morsbach XXVIII]. Halle. Max Niemeyer. 1906.

Zeitschriftenschau.

Von

Carl Grabau.

I. Das Drama vor Shakespeare.

Zu den Mysterienspielen.

Die Abbildung eines «Heiligen Grabes» (Holy or Easter Sepulchre), das bei der Aufführung von Osterspielen benutzt worden sein soll, veröffentlicht W. v. d. Gaaf in den *Engl. Studien* XXXVI, Heft 2, S. 228 f. Das Denkmal befindet sich in der St. Patricks Kirche zu Patrington in Südost-Yorkshire. Sein Hauptteil ist eine kastenartige Vertiefung, die das leere Grab bedeutet und zur Aufnahme einer den Leichnam Christi darstellenden Figur geeignet ist. Wenn, wovon v. d. Gaaf überzeugt ist, die Überlieferung richtig ist, daß dies Grabmal einst eine wichtige Rolle bei den kirchlichen Aufführungen gespielt habe, so wäre das ein Beweis dafür, daß die Mysterienspiele nicht nur in den großen Kathedralen und Abteien, sondern auch in kleineren Dorfkirchen stattgefunden haben. Für einige andere kleine Orte in Yorkshire läßt sich dies auch aus den «Hedon Chamberlain's Accounts» feststellen (cf. Boyle, The Early History of the Town and Port of Hedon, Hull and York 1895). Dort finden sich Einträge über Zahlungen, die an «players» in Hedon, Burton Pidsea und Burstwick gemacht worden sind; die frühesten datieren von 1389/90. Burton Pidsea und Burstwick sind kleine Dörfer in der Umgebung von Hedon, die im Mittelalter ganz unbedeutende Flecken gewesen sein müssen.

Gegen die Angaben v. d. Gaafs über das Grabmal erhebt E. Sorg (*Engl. Studien* XXXVI 172 f.) den Einwand, daß die Größenverhältnisse zu geringfügig seien, um die Verwendung bei den Spielen plausibel erscheinen zu lassen. Er glaubt, daß wir es mit einer Darstellung der Auferstehung Christi zu tun haben, die keinen anderen Zweck hatte, denn als Bildwerk für sich zu wirken.

Über die Gruppierung und den Ursprung des «Ludus Coventriae» äußert Elbert N. S. Thompson einige Vermutungen (*Mod. Lang. Notes* XXI 18 ff.). Nach Andeutungen im Text zerfallen die Spiele in zwei Hauptteile, von denen der erste (1—28) innerhalb eines Jahres, der andere (29—42) im

·auffolgenden Jahre gespielt wurde. Der erste Teil enthält wieder vier uppen. An Wahrscheinlichkeit gewinnt diese Einteilung dadurch, daß sie ch dem Inhalt der Spiele entspricht. Es wird allgemein angenommen, daß ιn die Coventry-Mysterien auf einer festen Bühne spielte. Jedoch ısen einige Prologbemerkungen und Spielanweisungen die Möglichkeit fen, daß auch diese Spiele auf «Pageants» dargestellt wurden, und Thompn ist zu der Annahme geneigt, daß die einzelnen Gruppen des «Ludus ›ventriae» ähnlich wie die Handwerkerspiele von Coventry auf eigenen ιgeants zur Aufführung kamen.

Skelton.

In seinen Skelton-Studien (*Engl. Studien* XXXVII, 1. Heft) berührt riedrich Brie (S. 33ff.) die Frage, ob dem Dichter die Verfasserschaft des nterlude of Godly Queene Hester», sowie eines «Robin Hood-Pageant» ızuschreiben sei. W. Bangs Meinung, daß die «Queene Hester» ein Werk ɛeltons sei, schließt er sich nicht an. Abgesehen davon, daß ihm dies :ück, welches auch er als auf Wolsey gemünzt ansieht, erst nach Wolseys 530) und damit auch nach Skeltons Tode entstanden zu sein scheint, sind ı besonders stilistische Gründe, die ihn zu seiner Stellungnahme nötigen.[1] ür ein Werk seiner späteren Schaffenszeit — nur diese käme in Betracht — i das Stück zu steif; von Skeltonischem Metrum sei nichts, von Skeltonischem eiste nicht viel zu finden, und Alliteration, Skeltons ausdrucksvolles Stilittel in den späteren Werken, sei selten und ungeschickt angewandt.

Dagegen hält Brie Wards Hypothese für möglich, daß Skelton ein ŀobin Hood-Pageant» gedichtet habe. Und zwar glaubt er ein zeitgenössisches eugnis hierfür am Schlusse des «Ship of Fooles» gefunden zu haben, wo arclay folgendermaßen gegen Skelton zu Felde zieht:

Holde me excused, for why my will is good,
Men to induce vnto vertue and goodnes;
I write no ieste ne tale of Robin Hood,
Nor sowe no sparkles ne sede of viciousness;
Wise men loue vertue, wilde people wantonnes;
It longeth not to my science nor cunning,
For Philip the Sparow the Dirige to singe.

Nicht nur der letzte Vers, sondern die ganze Stelle sei wohl als ein ısfall gegen Skelton anzusehen.

John Heywood.

Eine Reihe charakteristischer Übereinstimmungen bringen F. Holtusen zu der Annahme, daß John Heywood in seinem Zwischenspiel ·eather» direkt oder indirekt aus Lukians Dialog «Ikaromenippos» geschöpft ; (*Archiv f. n. Spr. u. Lit.* CXVI 103f.). Bei Heywood und bei Lukian ;egnet das Motiv, daß die Vertreter verschiedener Stände widersprechende insche in bezug auf die Witterung dem Himmelsgotte (Jupiter, Zeus)

[1]) Dieselbe Ansicht hatte Wolfgang Keller in Band XLI, S. 220f. dieses rbuchs ausgesprochen.

vortragen, daß dieser aber schließlich bestimmt, das Wetter solle auch in Zukunft veränderlich bleiben, damit einem jeden sein Recht geschehe. Ähnliche Züge weisen auch die Figuren des Merry Report und des Menippus auf.

Ralph Roister Doister.

W. H. Williams (*Engl. Studien* XXXVII 318ff.) teilt eine längere Liste von Ausdrucksparallelen mit, die zwischen Nicolas Udalls Übersetzung der «Apophthegmata» des Erasmus und dem «Ralph Roister Doister» bestehen, und verstärkt damit die innere Wahrscheinlichkeit der Gründe, die für die Abfassung der Komödie durch Udall sprechen.

Zu der Anspielung auf das Wuchergesetz (Akt V Sz. 6) macht Williams auf eine Stelle aus dem Tagebuch Henry Machyns aufmerksam (Camden Society, S. 17), der am 30. April 1552 erzählt, es sei angeordnet worden, «that no man shuld put ther money unto usery for gaynes».

Gismond of Salerne.

Eine Quellen-Untersuchung dieser früh-elisabethanischen Tragödie (1567) gibt John W. Cunliffe in den *Publ. of the Mod. Lang. Assoc. of Am.* XXI 435ff. Sie kommt zu dem Ergebnis, daß die Verfasser ihrem Stücke die erste Novelle des vierten Tages aus Boccaccios «Decamerone» zu Grunde legten, und zwar daß sie aus dem Original schöpften, nicht, wie man nach Sherwoods Breslauer Doktorarbeit (1892) meist annahm, aus Painters Übersetzung im «Palace of Pleasure». Daneben weist das Drama noch starke Einflüsse eines anderen italienischen Werkes auf, der «Didone» von Dolce (1547). Und zwar geht die Abhängigkeit des englischen Dramas von dem italienischen weit über die Anfangszeilen hinaus, deren Ähnlichkeit schon Creizenach aufgefallen war. Die Figur der Ghismonda, der Witwe, die zum zweitenmal ein Opfer der Liebe wird, stammt von Dolce und nicht von Boccaccio. Außerdem begegnen noch zahlreiche Anlehnungen an Seneca, besonders gegen Ende des Stücks, wo sich die Dichter wegen der Verschiedenheit der Fabeln nicht mehr an Dolce halten konnten. Von den Charakteren, die nicht in Boccaccios Novelle vorkommen, stammen Cupid aus Dolces Tragödie, Renuchio, Megaera und der Chorus aus Seneca; Lucrece und Claudia sind die ständigen Vertrauten der klassischen Tragödie. So bleibt den englischen Dichtern wenig mehr als das Verdienst, einen romantischen Stoff mit dem Ernst und der Würde der klassischen Tragödie auf die Bühne gebracht und damit den ersten Schritt getan zu haben auf dem Wege, der zu Shakespeares «Romeo und Julia» führen sollte.

Christopher Marlowe.

Eine Studie von W. L. Courtney (*Fortnightly Review*, Sept. und Okt. 1905) bringt nichts Neues über den Dichter, doch seien des Verfassers Anschauungen über Marlowes Beziehungen zu Shakespeare hier erwähnt. Er sieht in Marlowe den Dichter, an den Shakespeare dachte, als er im «Sommernachtstraum» die Verse niederschrieb:

> The lunatic, the lover and the poet
> Are of imagination all compact — etc. (V 1, 7f.)

Unter dem Einfluß Marlowes entzog sich Shakespeare dem Euphuismus iner ersten Stücke und eignete sich einen männlichen Stil, edle und roantische Ideen an. Er übernahm Marlowes Blankvers und vervollkommnete m. An einigen Dramen mögen sie zusammen gearbeitet haben, z. B. an König Johann» und «Heinrich VI.» In Shakespeares eigenen Stücken ernern manche Wendungen wörtlich an Marlowe; zweimal zitiert er Marwe'sche Lyrik. Andererseits ist der veredelnde Einfluß Shakespeares vielicht in Marlowes «Eduard II.» zu erkennen.

Um Familienangehörige des Dichters handelt es sich möglichereise bei folgenden Eintragungen in das Geburtsregister der St. James-Kirche Westminster: William Marlow, son of Christopher and Mary, born March nd, 1709; Jane Marlow, daughter of Xofer and Barbara, born September 1st, 1709; außerdem eine Hannah Marlow, geboren im Jahre 1748. Arthur ymons bemerkt dazu (*Athenæum* No. 4112, 18. August 1906): «Mit Sicherheit ßt sich annehmen, daß im Jahre 1709 kein Name der englischen Literatureschichte so sehr in Vergessenheit geraten war als Christopher Marlowe, nd daß deshalb nur ein Marlowe, der zu seiner Familie gehörte, auf einen o ungewöhnlichen Vornamen verfallen sein wird. Und nun sind hier zwei 'amilienväter zu genau derselben Zeit, beide mit dem Vornamen Christopher».

Direkte Nachkommen des Dichters können es nicht gewesen sein. Sein tamm war schon 1606 erloschen, wie J. H. Ingram (*Athen.*, Nr. 4114, . Sept. 1906) bemerkt, der auch darauf hinweist, daß der Name Christopher icht so ungewöhnlich gewesen ist, wie Symons annimmt. Ein Beweis ierfür ist auch der Artikel von C. C. Stopes über die Träger des Namens Villiam Shakespeare (*Athenæum* No. 4112, 18. Aug. 1906), wo der Name hristopher zweimal begegnet, einmal sogar als Vorname eines Shakespeare.

Zum «Tamburlaine»:

Bei der Untersuchung von Greenes Prosawerken und deren Abhängigkeit n La Primaudayes «L'Academie françoise» erhebt H. C. Hart (*Notes and ueries*, 10. Ser. V 484 ff., 504 ff.) die Frage, ob noch andere Dichter jener eit von dem reichen Inhalt der französischen Quelle, bezw. deren Übertzung durch T. Bowes Gebrauch gemacht haben mögen. Er hält es für ahrscheinlich, daß Marlowe Kenntnisse für sein erstes Drama daraus schöpft habe. An zwei Stellen erwähnt La Primaudaye Tamburlaine (den , wie auch Marlowe, mit einem «b» schreibt), in dem Kapitel XXIII «of ory, Praise, Honor, and Pride» und, noch ausführlicher, in Kapitel XLIV f Fortune». Namentlich letztere Stelle entspricht der Fabel von Marlowes irst Part of Tamburlaine the Great». Die Veröffentlichung der englischen ersetzung des französischen Werkes fällt gerade in die Zeit, in der Marres Drama entstanden sein muß. In den Textparallelen, die Hart gibt, gegnen einige wörtliche Anklänge. Eine genauere Untersuchung des Verltnisses Primaudayes zu den bisher angenommenen Quellen Marlowes exia-Fortescue und Perondinus) und zu Marlowe erscheint immerhin orderlich.

Textkritisches:

Bei «1 *Tamburlaine*» ed. Wagner 387 (Bullen, I 2, 198).

Joue sometime masked in a shepheards weed

und ib. 1967 (Bullen «1 *Tamburlaine*» V 1, 186).

. . . To feele the louely warmth of shepheards flames

macht Albert S. Cook (*Mod. Lang. Notes* XXI 4, 112 f.) auf Spenser «Faerie Queene» 3. 11. 35 aufmerksam:

A shepheard, when Mnemosyne he catcht,
And like a serpent to the Thracian mayd.

(cf. Ovid, Met. 6. 114:

Mnemosynen *pastor*, varius Deoïda serpens.)

Auch sonst bringt ja Marlowe Anklänge an Spenser: cf. «*Tamburlaine*» 4096—4101 (Bullen «2 *Tamburlaine*» IV 4, 119—123) und Spenser F. Q. 1. 7. 32:

Like to an almond tree ymounted high etc.

Für «1 *Tamburlaine*» 412—413 (Bullen I 2, 224/5) schlägt Cook vor:

What strong enchantments *to my* yeelding soule
Are there resolued, noble Scythians!

und für «1 *Tamburlaine*» 1968 (Bullen V 1, 187)

And *match* in cottages on strowed *weeds*.

Einen schon früher von Delius («Marlowes *Faustus* und seine Quellen» S. 23) bemerkten Mangel an Zusammenhang in der 14. Szene des Dramas (Mermaid Ed. S. 221) klärt Harry T. Baker (*Mod. Lang. Notes* XXI 3, 86 f.) dadurch auf, daß er den größeren Teil einer Rede, die nach dem Druck von 1604 einem «Old Man» zugeschrieben ist, Faust in den Mund legt. Die milde Rede des Alten, die mit den Worten: «Ah, Doctor Faustus, that I might prevail to guide thy steps» beginnt, geht in Vers 5 «Break heart, drop blood, and mingle it with tears» ganz unvermittelt in eine andere Tonart über, die aber durchaus paßt, wenn man sie von Faust gesprochen annimmt. Im weiteren Verlauf erkennt er, daß seine einzige Rettung die Gnade des Heilandes sei, worauf ihm plötzlich bei den Worten «Where art thou, Faustus? wretch, what hast thou done?» zum Bewußtsein kommt, daß er sein dem Teufel gegebenes Versprechen,

«Never to look to Heaven,
Never to name god, or to pray, to him,»

gebrochen hat. Auf diese Weise erklärt sich dann auch der Vorwurf des Ungehorsams, den ihm Mephistophilis macht und der bisher nicht genügend motiviert war.

Anstatt: More louely than the monarke of the skie
In wanton Arethusaes azurde armes
(«*Faustus*» 13. 108—9, ed. Breymann 1380/1.)

schlägt Albert S. Cook (*Mod. Lang. Not.* XXI 5, 145 ff.) vor zu lesen:

More louely then the monarke of the *sea*
In wanton *Amymones* azurde armes —

ıdem er aus mehreren Gründen eine Anspielung [auf die bei Hyginus Fab. 169), Appollodorus (2. 1. 4) und Propertius (2. 26. 45—50) erwähnte Sage von Poseidon und Amymone vermutet. Von einer Verbindung Arethusas mit Poseidon ist nur eine ganz dunkle, von einer solchen mit Jupiter oder Apollo überhaupt keine Überlieferung vorhanden.

Thomas Kyd.

Eine größere Anzahl textkritischer Bemerkungen zu den Werken Kyds, besonders zu der Ausgabe von Boas, macht J. Le Gay Brereton in den *Engl. Studien* XXXVII 87 ff. An vielen Stellen (*) geht er auf die ursprüngliche Lesart zurück und verwirft die Änderungen der späteren Herausgeber. Behandelt werden die folgenden Stellen:

«*The Spanish Tragedy*»: III 1*, 47, 67—69; 7, 15*; 8, 7; 12, 46*; 13, 102 («whenas a raging sea» anstatt: «when, as a raging sea); 14, 46—47. IV 4, 61.

«*Cornelia*»: I 1, 30*. II 2, 34 (*thy* loue. Frz.: *tes* amours), 86* V 5, 254.

«*Soliman and Perseda*»: I 2, 89—91: 3, 20*, 54, 56, 71—77; 5, 51*; 6, 13, 38*. II 1, 18 (Hymens fire), 26, 82*, 158. III 1, 28, 75—77, 104; IV 1, 58—59, 84, 108, 140*. V 1, 5—6; 2,3*, 5—7*, 40—45*; 3, 63—95*; 4, 28*, 76; 5, 14*.

«*The First Part of Jeronimo*»: I 1, 2*, 4, 14, 27, 52—53, 88 (hard = heard), 95*; 2, 13*, 25 (‚two' statt ‚too'), 45—46; 3, 26, 38 (Bühnenanweisung: heares)*, 50 (sokes = sucks). II 1, 25—27, 54—55, 60—65, 76—77*; 3, 119 (Umstellung der Bühnenanweisung); 4, 72—74, 89—92, 102—104, 115—116, 123; 5, 6—9, 15—17, 30, 74—76, 81—89. III 1, 64, 124—125; 2, 3*, 50—54, 91—95, 102*, 127—129, 133—136.

Über Kyd und den «Ur-Hamlet» siehe unter «Hamlet».

Robert Greene.

In *Notes and Queries* (10. Ser. V 84, 202, 343, 424, 442, 463) setzt H. C. Hart seine Untersuchungen über Greenes Prosawerke fort. Er wendet sich mit Grosart gegen Greenes angebliche Autorschaft der Abhandlung: «The Defence of Conny-catching .... By Cuthbert Connycatcher, 1592». Dagegen findet er in Lodges «Euphues' Golden Legacie» (1590) so viele Anklänge an Greenes Sprachgebrauch, daß er annimmt, Greene habe das Stück seines Freundes, mit dem er zusammen «A Looking-Glass for London and England» schrieb, vor der Veröffentlichung überarbeitet. Besonders ausführlich ist der Nachweis von Greenes Abhängigkeit von Peter de la Primaudayes «L'Academie françoise», das von Thomas Bowes ins Englische übersetzt war. Hervorzuheben ist, daß Hart hier die unmittelbare Quelle für Greenes «Selimus» gefunden zu haben glaubt. Im Kapitel 59 (Of the Education of a Prince in Good Manners and Condicions) heißt es: «In Turkie, Selim the first of that name, beyng the third and youngest sonne of Baiazet the Second, usurped the Empire by the aide of the Janitzaries upon his father, whome he caused to be poisoned, and slew Achmat and Corcuth, his two elder brothers, with all his nephewes, and others of Ottoman's race, saying that nothing was pleasaunter than to rule when all feare of kindred was taken away.»

Über das Verhältnis des Stückes «The Thracian Wonder» zu Greenes «Menaphon» schreibt J. Le Gay Brereton (*The Mod. Lang. Review* II 34 ff.). «The Thracian Wonder» ist wenig mehr als eine Dramatisierung von Greenes Roman. Die hauptsächlichsten Vorgänge der Erzählung sind beibehalten, und manche Stellen sind wörtlich aus dem Roman in das Stück übertragen. Die Szene ist von Arkadien nach Thracien verlegt. Die Textparallelen sind nicht immer den entsprechenden Personen in den Mund gelegt, auch nicht immer in denselben Situationen verwertet. Der Bearbeiter schaltet in dieser Beziehung ziemlich frei und beweist damit, wie vertraut ihm der Greene'sche Roman gewesen sein muß. Möglicherweise haben wir Greene selbst als den Verfasser anzusehen. Eine Anspielung auf den «Orlando Furioso» erhöht die Wahrscheinlichkeit.

Eine Anzahl von Textverderbnissen in Greenes Werken, die wahrscheinlich auf des Dichters schlechte Handschrift zurückzuführen sind — sein Freund Chettle sagte von ihr, sie sei «none of the best» gewesen — sucht Henry Bradley in der *Mod. Lang. Review* I 3, 208 ff. aufzuklären. Er bemerkt bei der Gelegenheit, daß die Konjekturalkritik im allgemeinen bisher auf die Eigentümlichkeiten der damaligen Handschrift zu wenig Rücksicht genommen habe, und regt die Zusammenstellung einer klassifizierten Fehlerliste aus den Originaldrucken des 16. Jahrhunderts an. Vgl. hierzu H. Littledale, S. 233 desselben Heftes, der in einer Anmerkung zum «Arden of Feversham» sagt: «In dealing with any Elizabethan crux of the kind ['deep pathaires', A. o. F. III 5, 51], it has always been my habit to write out the words in a sixteenth century hand, so as to get some idea of how the MS. may have looked to the printer».

John Lyly.

Aus den alten Kirchenbüchern von St. Clement's Danes teilt Charlotte Carmichael Stopes (*Athenæum* Nr. 4111, 11. August 1906) unter anderen folgende Eintragungen über abgeschlossene Ehen mit: «John Lilly and Betteris Browne, 22nd Nov., 1583» und «John Lilly and Elizabeth Jues, 14th July, 1587». Die Witwe des Euphuisten Lyly hieß Beatrice; deshalb ist anzunehmen, daß sich die zweite Notiz auf einen zeitgenössischen Namensvetter des Dichters bezieht.

Über Lyly als Mitglied der Truppe des Earl of Oxford vgl. «Hofaufführungen unter Königin Elisabeth».

Daß Lyly für seinen «Euphues» und andere Werke neben den Klassikern auch die Schriften von Humanisten benutzt hat, zeigen W. Bang und H. de Vocht an einigen Stellen, wo die Gedanken Plutarchs und Plinius' bei Lyly in Modifikationen erscheinen, die ihnen Erasmus in seinen «Apophthegmata» und «Parabolae» hat angedeihen lassen (*Engl. Studien* XXXVI 3, 386 ff.).

II. Einzelne Dramen Shakespeares.

«Titus Andronicus».

J. M. Robertson war in seiner Schrift «Did Shakespeare write 'Titus Andronicus'?» (London 1905) zu dem Schluß gekommen, daß wahrscheinlich

Greene zwischen 1590 und 1592 ein älteres Stück bearbeitet habe, an dessen Entstehung Peele einen großen Anteil gehabt hatte. Doch sei es andrerseits auch möglich, daß Peele ein altes Stück von Greene und Kyd revidierte. Die Zutaten, die das Stück 1594 als ein neues erscheinen ließen, mögen wiederum von Peele, Kyd oder Lodge stammen, obwohl der Anteil der letzten beiden nur gering zu sein scheint. Allerdings möchte man auch vermuten, daß Kyd schon bei der Anlage des ganzen Stückes beteiligt gewesen sei.

In einer Besprechung dieser Arbeit äußert W. W. Greg (*The Mod. Lang. Review* I 4, 341) die Ansicht, daß Peele allein fähig gewesen sei, das ganze Stück zu schreiben. Es enthält, wie Crawford nachgewiesen hat, Entlehnungen aus Peeles «Honour of the Garter», die auf diese Weise am leichtesten erklärt würden. Die Überlieferung, die Shakespeares Namen mit dem Drama in Verbindung bringt (Meres, erste Folio), mag sich aus einer letzten Revision erklären, die der Dichter dem Stück hat angedeihen lassen. An einigen Stellen läßt sich vielleicht seine mildernde Hand erkennen, und die Hinzufügung von Akt III, Szene 2 ist möglicherweise sein Werk, obwohl die Sprache keinen ausgeprägten Shakespeare'schen Charakter zeige.

Robertson hält es für möglich, daß die erwähnten Übereinstimmungen mit Peeles «Honour of the Garter» durch eine Entlehnung aus dem «Titus Andronicus» zu erklären sind (*Mod. Lang. Review* II 1, 64).

«Der Sommernachtstraum».

Für «a headless bear» (III 1, 112) schlägt H. Littledale «leadless» vor. «A bear that breaks its *lead*, and rages and roars, is a terrifying object — a true bugbear — and therefore fitted for Puck's purpose» (*Mod. Lang. Review* I 3, 232).

Zu IV 1, 108—124: We will, fair queen, up to the mountain's top
And mark the musical confusion
Of hounds and echo in conjunction *etc.*

gibt Albert S. Cook (*Mod. Lang. Notes* XXI 5, 147f.) Parallelen in Ergänzung eines früheren Kommentars zu derselben Stelle (*The Nation*, 23. Juni 1904).

«Romeo und Julia».

Bekanntlich läßt eine Bemerkung Brookes in der Vorrede zu seiner poetischen Bearbeitung des «Romeo» vermuten, daß schon vor Shakespeare dieser Stoff dramatisiert worden ist. Spuren eines vorshakespeare'schen Dramas glaubt Harold de Wolf Fuller (*Mod. Philology* IV 1, 75ff.) in einem niederländischen Stücke «Romeo en Juliette» von Jakob Struys (1630) zu entdecken. Es sei nicht wie der deutsche «Romio» eine einfache Nachahmung Shakespeares; vielmehr gehen wichtige Teile direkt auf die französische Novelle des Boaistuau (1559) oder eine Übersetzung derselben zurück. Ein Zug, der sich bei Boaistuau garnicht und bei Shakespeare an anderer Stelle findet, stimmt auffällig mit Brooke überein, während wieder eine Reihe von Übereinstimmungen mit Shakespeare sich weder durch Boaistuau noch durch

Brooke erklären lassen. Entweder kannte also Struys diese drei Quellen, oder er stützt sich auf ein Werk, das auch von Shakespeare benutzt wurde. Es gibt Züge in dem holländischen Stück, durch die nach Fullers Meinung Shakespeare angeregt wurde und die nicht erst der Holländer von diesem übernahm. Andererseits läßt Struys manche Züge Brookes, an denen ein Dramatiker schwerlich vorübergegangen wäre und die Shakespeare verwertet, unbenutzt, so daß die Vorstufe des Struys'schen Dramas wohl noch vor Brooke anzusetzen wäre. Sie müßte dann also in die Zeit zwischen 1559 (Boaistuau) und 1562 (Brooke) zu setzen sein, d. h. in eine Zeit, in der die Dramatik noch stark von Seneca beeinflußt war. Nun ergibt allerdings eine Analyse des Dramas von Struys, das sich wohl ziemlich eng an sein Vorbild angelehnt haben wird, keine allzunahe Verwandtschaft mit dem Senecatypus. Das Stück zeigt weder den Schicksalsbegriff, noch die moralisierende Rhetorik und die blutigen Greuel der Senecadramen. Zwar erscheint der Geist Tybalts wirklich der verzweifelnden Julia, doch stammt die Figur des Geistes nicht aus dem Acheron, sondern ist nur die Verkörperung der Phantasie Julias. Einen Zug, der vielleicht auf eine ältere Technik hindeutet, hebt Fuller nicht einmal besonders hervor: daß nämlich ein Teil der Shakespeare'schen Exposition, der Beginn von Romeos Liebe, erzählt, nicht, wie bei Shakespeare, auf der Bühne dargestellt wird. Eine Ursache für die Selbständigkeit des Dramas erblickt der Verfasser in dem starken dramatischen Gehalt der Originalerzählung. Das ältere Stück weiche von dem Shakespeareschen Stück in manchen Zügen ab: eine gewisse Tränenseligkeit komme zum Vorschein, während bei Shakespeare die Tränen in der Glut der Leidenschaften versiegen; das ältere Drama strebt nach Realismus (literalness), die Liebesleidenschaft ist mehr weltlicher Natur, die Figur des Paris tritt stärker hervor, während die übrigen Nebenpersonen sich kaum über die Charakteristik bei Boaistuau erheben. Manches aber mag auch Shakespeare seinem Vorgänger verdanken. Das Streben, die Liebe der beiden Helden zu vertiefen, ist schon bei diesem zu bemerken, wie auch die ganze Shakespeare'sche Atmosphäre des Dramas sich schon ankündigt. In mehreren Einzelheiten mag Shakespeare hier Anregung gefunden haben.

In einem Anhang zu diesem wohl noch genauer nachzuprüfenden Versuch gibt H. de Wolf Fuller wertvolle Mitteilungen über das bisher unveröffentlichte lateinische Romeofragment (MS. Sloane 1175), das wahrscheinlich von einem Cambridger Studenten nach 1600 ohne Kenntnis des Shakespeare'schen Stückes verfaßt ist und sich an Brooke anschließt.

«Richard III.».

In seiner Erlanger Dissertation «Über die Entstehung der ersten Quarto von Shakespeares Richard III.» (Berlin 1906, abgedruckt im *Archiv für Stenographie* LVII, N.F. II, Heft 5—8) behandelt O. **Pape** zwei Fragen: 1. Ist es möglich, aus der Beschaffenheit des Quartotextes Schlüsse auf die Art und Weise der stenographischen Aufnahme zu ziehen? 2. Welche Abweichungen der Quarto- von der Folioausgabe lassen sich durch das Bright'sche System erklären? Er geht bei seiner Untersuchung davon aus, daß die Quarto nach einem während der Vorstellung aufgenommenen Steno-

ımm gedruckt wurde und deshalb mit den Mängeln behaftet sei, die mit er stenographischen Aufnahme überhaupt und besonders mit einer Aufıme nach dem benutzten System Bright verbunden sind. Eine Verichung von Quarto und Folio ergibt, daß die Varianten sehr ungleichmäßig teilt sind. Nach Ausschaltung der Abweichungen, die auf Rechnung der hnenleitung, der Schauspieler, der Drucker und des Systems Bright zu zen sind, bleiben diejenigen Varianten zurück, die der stenographischen fnahme zur Last fallen. Eine genaue Untersuchung, wie sich diese rianten verteilen, führt zu der Annahme, daß an der Niederschrift sechs ınographen beteiligt waren. Der Vermutung, daß sich diese Stenographen ht des ursprünglichen Systems Bright, sondern eines vervollkommneten lient haben, widerspricht Curt Dewischeit (*Archiv für Stenographie* 'II 244f.).

«Der Kaufmann von Venedig».

Zum Shylock-Problem liegen drei Beiträge vor, die kurz erwähnt werden ıgen. Gegen die Neigung moderner Schauspieler, dem jüdischen Wucherer ıhr und mehr Pathos und Würde zu verleihen und ihn aus einer komischen einer tragischen Figur zu machen, wendet sich Julius von Werther *ıkunft*, 13. Jan. 1906). Auch Kurt Meyer («Das Shylockproblem und das ıderne Rechtsleben.» *Deutschland* IV 3, 276; Dez. 1905), der sich als Jurist t dem Urteilsspruch Porzias beschäftigt, stellt die Frage, «ob man nicht ı Ende auf der einen Seite Shakespeare unrecht tut, wenn man ihm die rherrlichung des Rechtsbruchs der Porzia zum Vorwurf macht, und ihm f der andern Seite unverdientes Lob spendet, wenn man ihn in diesem ama als Vorkämpfer einer sittlicheren Weltanschauung feiert. Sollte es ːht vielleicht in erster Linie seine Absicht gewesen sein, durch die Zeichnung ; geprellten Wucherers, dem er noch die doppelt groteske Gestalt des ttelalterlichen Juden verlieh, das Lachen und den Beifall seiner Zuschauer :vorzurufen?» Josef Kohler, der nicht wie Ihering in dem Urteil einen ınöden Rechtsbruch, vorgenommen unter dem Deckmantel der Gerechtig-.t, erblickt, sondern ihn von jeher als Zeichen einer hereinbrechenden tlicheren Weltanschauung aufgefaßt hat, untersucht in einem Aufsatz über ıylock und Mephisto» (*Westermanns Monatshefte* LI 1, 38ff.) die Frage, wenn wir uns auf den Standpunkt des Dichters stellen und die Gültigt des Vertrages in seinem Bestande anerkennen, nicht auch von diesem sichtspunkte aus Gründe vorhanden waren, um die Schärfe des Versprechens mildern. Er kommt zu der Antwort: «Das Gericht mußte den Schein ; dem gleichen Grunde mildern, aus dem unser Recht die Vertragsstrafe ldert, wenn sie zu den Interessen, die sie schirmen soll, in keinem Verltnis steht, und wenn Gründe vorliegen, welche den Vertragsbruch in lderem Lichte erscheinen lassen.» Auch von der Erwägung aus, daß die ausel nur ein Hebel der Rache und ihre Geltendmachung ein Mittel der hikane und der persönlichen Gehässigkeit ist, wäre Shylocks Schein zu :nichten gewesen. Das Gericht geht einen andern Weg, die Verschreibung · nichtig zu erklären. Shylocks Recht aus dem Vertrage ist nur ein heinrecht, denn daß er Fleisch schneiden, aber kein Blut vergießen darf, ißt nichts anderes, als daß er kein Fleisch schneiden darf. «Die Ent-

scheidung Porzias ist nur eine Einkleidung des Gedankens: das Recht besteht nur scheinhaft, daher in Wirklichkeit nicht.»

«Wie es Euch gefällt».

In seinen «Critical Notes on 'As You Like It'» (*Fortnightly Review*, Februar 1906, S. 271f.) vergleicht H. M. Paull Shakespeares in England so viel, bei uns viel zu wenig gespieltes Stück mit seiner unmittelbaren Quelle, Thomas Lodges «Euphues or the Golden Legacie» und deren Vorläufer «The Cokes Tale of Gamelyn». Die Grundidee, die Shakespeare zur Darstellung bringen wollte, sei: weder Hof- noch Landleben sind an sich glückspendend, es kommt ganz auf das Individuum an; daß Shakespeare die Überlegenheit des Lebens in der freien Natur über das Leben in den Städten und am Hofe habe betonen wollen, lehnt Paull ab.

«Maß für Maß».

«His glassy essence» II 2, 120. Die Bedeutung des Wortes «glassy» behandeln mehrere Zuschriften an «*Notes and Queries*» (10th. S. V 264, 405). Während einige die Durchsichtigkeit, andere die Zerbrechlichkeit von Glas anführen, weisen Isaac Hull Platt und N. W. Hill auf die Wahrscheinlichkeit hin, daß Shakespeare an die Eigenschaft des Spiegelns gedacht habe.

«Hamlet».

Gegen Albert E. Jacks Interpretation von Nashs Vorrede zu Greenes «Menaphon» und seine Folgerungen daraus für die Frage nach dem Verfasser des «Ur-Hamlet» (cf. Shakespeare-Jahrbuch XLII 302f.) wendet sich John W. Cunliffe in den *Publications of the Modern Language Association of America* XXI 193ff. Nash könne unmöglich sich gegen die Übersetzer des Seneca wenden wollen, unter denen sich anerkannte Gelehrte, wie Studley, Nuce, Nevyle, Heywood usw. befanden, sondern nur gegen die unwissenden Dramatiker, die die Übersetzungen bestohlen und sich daraus «whole Hamlets, I should say handfulls of tragical speaches» angeeignet hätten, und die nun, nachdem Seneca geplündert sei, sich daran machten, die italienische Literatur auszubeuten. So kommt Cunliffe zu dem Resultat, daß die von Jack zitierte Stelle doch einiges Licht auf die Autorschaft des «Ur-Hamlet» werfe, daß nämlich Nash von einem Hamletdrama wußte und daß der Verfasser des «Hamlet» sich an Übersetzungen aus dem Italienischen versucht habe.

Zu Jacks und Cunliffes Aufsätzen äußert sich ungefähr im selben Sinne wie der letztere auch O. L. Hatcher in den *Modern Language Notes* XXI 6, 177ff. Während Cunliffe annahm, daß Nash bei seinem Angriff einen oder mehrere Dramatiker im Sinne hatte, entscheidet sich Hatcher aus verschiedenen Gründen für die letzte Alternative. Daneben betont er, daß die Stelle bei Nash wohl geeignet sei, als verstärkendes Zeugnis zu dienen, wenn sonst gewichtige Gründe für Kyds Verfasserschaft eines «Ur-Hamlets» sprächen. Für sich allein betrachtet, beweise sie nichts Endgültiges über diesen Punkt und gewähre keine Klarheit über die Frage, ob Nash ein Hamletdrama gekannt oder ob überhaupt damals ein solches existiert habe.

ewichtige Gründe seien allerdings die Erwähnung eines «Hamlet» bei Hens-›we und die Anspielung in Lodges «Wit's Miserie», für Kyds Autorschaft ber besonders die Ähnlichkeit zwischen seinen anerkannten Werken und ler Quarto von 1603.

In einer Besprechung des Geistes im «Hamlet» gipfeln Studien, die F. W. Moorman über die Figur des Geistes vor und bei Shakespeare veröffentlicht hat. (*Mod. Lang. Review* I, S. 85ff. und 192ff.) An der Spitze der ganzen Entwicklung stehen, außer dem durch feierliche Beschwörungen heraufgerufenen Geist des Darius in Aeschylus' «Persern» der Geist der Clytemnestra in desselben Dichters «Eumeniden» und der Geist des gemordeten Polydorus in Euripides' «Hecuba», jener der erste einer langen Reihe von Rachegeistern, dieser der erste Prologgeist, dessen Aufgabe ist das Publikum mit der Vorgeschichte der Handlung bekannt zu machen und der Tragödie die Richtung zu geben, in der sie sich bewegen soll. Eine Verbindung der beiden Typen, des Rachegeistes und des Prologgeistes, stellte Seneca her in den Geistern des Tantalus («Thyestes») und des Thyestes («Agamemnon»). Mit Vorliebe schildern sie die Folterqualen der Unterwelt. Erst im vierzehnten Jahrhundert erscheint die Figur des Geistes in der italienischen Tragödie «Progne» von G. Corrario, ganz nach der Art des Seneca, und in der «Tullia» von Martelli, wo nicht mehr der Geist als Prolog kommt, sondern wo der König Servius Tullius, der im größten Teile des Stückes handelnde Person war, nach seinem auf der Bühne erfolgten Tode vor seiner Gemahlin erscheint. In Frankreich herrscht zunächst auch Seneca; doch geht Jean de la Taille in seinem «Saül le Furieux» (1572) hinter Seneca und Euripides auf den Aeschyleischen Darius zurück. Die ersten englischen Seneca-Nachahmungen entstanden noch zur Zeit der Moralität; zunächst erscheint deshalb der Geist als Revenge («Horestes»), Cupid («Tancred and Gismunda») usw., ehe er zwischen 1580 und 1590 ganz in der ihm von Seneca gegebenen Gestalt in die englische Tragödie eindringt. Alsbald zeigen sich hier auch Spuren der Fortentwicklung. In «The Misfortunes of Arthur» erscheint der Geist nicht nur zu Anfang, sondern auch am Ende des Stückes, in Kyds «Spanish Tragedy» ist er Zuschauer und Chorus während der ganzen Handlung. Anteil an dieser wird ihm zum ersten Mal in «Locrine» gewährt, und der Geist des Albanact mit seinem Ruf «Revenge!» oder «Vindicta!» hatte viele Nachfolger in den Dramen Peeles, Greenes, Marstons usw.

Bei Shakespeare findet ein Umschwung statt. An die Stelle des bisherigen Geistes, der nur ein technisches Hilfsmittel, ein verkörperter Racheschrei war, tritt eine Persönlichkeit, mit dem Gewand bekleidet, das der Lebende trug, nicht so sehr nach klassischen Begriffen als nach dem volkstümlichen englischen Geisterglauben gebildet. Im «Richard III.» läßt der Dichter die Geister wirklich auftreten, von denen die Vorstufen nur berichten. Sie haben noch Seneca-Charakter, insofern es Rachegeister sind; doch machen sie nicht die gewohnten Anspielungen auf die klassische Unterwelt. Bei ihrem Erscheinen brennen die Lichte blau: das ist heimische Sage. Während diese Geister als Schlafphantome angesehen werden können, stellt «Julius Caesar» schon höhere Ansprüche an die Gläubigkeit des Zuschauers. Daß der hier erscheinende Geist derjenige Caesars ist, das ist

eine Zutat Shakespeares. Doch während sich auch dieser Geist Banquos im «Macbeth» noch als Halluzination eines überanstrengte erklären ließe, ist es anders mit dem Geiste Hamlets: seine Rea unbezweifelbar.

Besonders im «Hamlet» macht Shakespeare Gebrauch von dem glauben seiner eignen Zeit. Man muß bei diesem unterscheiden z den volkstümlichen Anschauungen und der auf diesem Volksglau der Kirche aufgebauten Lehre vom Fegefeuer. Zur Zeit der Ref war die Frage nach der Natur und der Herkunft der Geister von l licher Bedeutung. Die Protestanten bezweifelten nicht die Rea Gespenster, aber hielten sie für Manifestationen des Teufels, wäh katholische Glaube die Geister für Erscheinungen der Verstorbene Ausführlich wurden diese theologischen Probleme behandelt in d des Schweizers Louis Lavater: De Spectris, Lemuribus etc. (Züri wovon 1572 in London eine englische Übersetzung erschien (Of Gh Spirites Walking by Night). Shakespeare zeigt sich wohlbewa diesen Anschauungen. Im «Hamlet» neigt er sich der katholischen zu (was durchaus nicht beweisen muß, er sei ein Katholik gewese Held Hamlet steht zuerst (I 4) auf dem Boden protestantischer Ans um dann, dem katholischen Standpunkt gemäß, sich von der Iden Geistes zu überzeugen. Doch bleibt er nicht ohne Zweifel:

The spirit that I have seen.
May be the devil.

Überdies hebt Shakespeare die Persönlichkeit des Geistes, indem e kriegerischen König, als gütigen Vater, als liebevollen Gatten zeigt.

In seinem Vortrage über ein «Corpus Hamleticum» er J. Schick (*Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung* Nr. 183, 9. A den Plan, alles, was in der Weltliteratur mit «Hamlet» in nachwe direktem Zusammenhange steht, in einer Folge von Bänden zu zustellen. Er bespricht bei dieser Gelegenheit auch die Beziehun Hamlet-Sage zu der persischen Sage von Kai Chosrau. Nach Zenke Hamlet-Sage nichts anderes als die römische Brutus-Sage, die Alexandria in einem Mimus mit der Bellerophon-Sage vereinigt, nach Persien eingeführt und dort später im Schahnameh verarbeite Schick macht demgegenüber darauf aufmerksam, daß auf Kai Cho Züge des großen Cyrus übertragen worden seien. «Die vermeintliche Sage im Schahnameh ist nichts als die Sage von Cyrus bis in die l Einzelheiten hinein: Cyrus = Kai Chosrau. Afrasijab = Astyages, Fe Mandane, und selbst der alte Harpagus fehlt in der Sage nicht (=

Weiterhin skizziert Schick die Verbreitung einiger Märchenm Weltliteratur, die Saxo zum ersten Mal auf seinen Helden vere haben scheint; solche sind z. B. das Motiv von dem Glückskind, licher Nachstellung böser Verwandter glücklich entgeht (Fridolin-M Scharfsinnsproben und das Motiv von der scheinbaren Verstärku Heeres durch die künstliche Aufrichtung der Toten an Pfählen und

«Er war ein Inder» — ist das letzte Wort eines Aufsatzes von Pfungst («Hamlet — der Inder». *Frankf. Zeitg.* 255, 15. Sept. 1

Hamlet-Dichtung finde sich eine solche Fülle von indischen Ideen, daß von Zufall nicht reden könne. Eine direkte Beeinflussung Shakeres durch indische Philosophie ist allerdings ausgeschlossen. Aber es iehe sich in Hamlets Weltanschauung eine Wandlung, indem sie sich indischen Weltanschauung immer mehr nähere, eine Wandlung, welche a etwa als Übergang des Helden vom naiv-objektiven Realismus zum iektiven Idealismus bezeichnen könne. Hamlet gelangt durch angeborne position und widrige Lebensumstände zu der Überzeugung, daß alles lividuelle Dasein Leiden ist, d. h. zu jener Überzeugung, die den wichtigsten lischen Philosophiesystemen zu Grunde liegt. . . . Der wahre und eigenthe Inhalt der Dichtung ist der Kampf zwischen dem am empirischen sein klebenden und vom Zwiespalt in beständigen Fieberschauern gettelten, und dem zur Erkenntnis (im indischen Sinne) gelangenden Hamlet, r die Welt, mit den Menschen und allem, was sie enthält, immer mehr eine Illusion, als eine Maya erkennt und darum nicht mehr wie ein rmaler Mensch handeln kann. Als Beweis für diese Behauptung werden s dem berühmtesten theosophischen Gedicht Indiens, der «Bhagavadgita», ie Reihe Parallelen gegeben.

Auch das Schauspiel im Schauspiel hat ein an «Hamlet» erinnerndes itenstück in dem Drama «Uttara Rama Čarita» des indischen Dichters havabhuti, worauf Antonie Flex in einem Artikel über «Shakespeare id das indische Drama» aufmerksam macht (*Der Reichsbote* 98, 28. April 1906).

Aus den «Bemerkungen zu Shakespeares Hamlet» von Hermann ürck (*Berl. Tageblatt* (*Der Zeitgeist*) 266, 28. Mai 1906) sei seine Erklärung s Ausdrucks «mobled queen» erwähnt. Hamlets feiner ästhetischer Sinn ird durch dieses unpoetische «mobled» (=eingemummt) inmitten einer sonst rmvollendeten und hochpoetischen Rede verletzt. Er empfindet das Wort ls einen Mißton und wiederholt es unangenehm berührt und erstaunt agend. Dem Philister Polonius gefällt dagegen der ungehörige, prosaische usdruck: «Das ist gut. 'Eingemummte Königin' ist gut.» Nach dieser uffassung darf also der Schauspieler die Stelle nicht so spielen, als werde Iamlet durch das Wort «Königin» an seine Mutter erinnert, sondern muß nit herber, abweisender Kritik wiederholen: «Die schlotterichte Königin?»

Die Bedeutung der Seeräuberepisode im «Hamlet» erörtert R. Petsch n den *Engl. Studien* XXXVI 2, 231 ff. Daß es sich bei der Mission nach England um eine Falle des Königs handelt, erkennt Hamlet sofort. Hat er un bei der Abreise von vornherein einen bestimmten Plan, nach dem er em Anschlage des Königs zuvorkommen will? Oder begibt er sich mit elbstvertrauendem Wagemut in die Gefahr? Daß es sich um einen mit den eeräubern abgekarteten Plan Hamlets handelt, glauben Miles und Spider cf. Furness, Varior. Shakespeare III 353 und IV 138). Petsch ist dieser nsicht nicht, sieht aber trotzdem in dem ganzen Ereignis nicht einen loßen Zufall, ein unmittelbares Eingreifen der Vorsehung. Wenn es auch icht vorhergesehen war, so wäre es doch in der unsicheren, kriegerischen eit leicht vorherzusehen gewesen. Shakespeare wählte also «ein durch das anze Milieu nahegelegtes Motiv». Außerdem ist der Vorgang von keiner resentlichen Bedeutung; auch wenn Hamlet bis nach England gelangt räre, würde es seiner Tatkraft, die sich im Drama oft genug in gewaltsamer,

listiger Überwindung seiner Gegner zeigt, doch gelungen sein, wohlbehalten nach Dänemark zurückzukehren. Der Weg, den Shakespeare wählte, dient der Charakteristik Hamlets und der Konzentration des Dramas besser, als wenn der Dichter der Sage gefolgt wäre.

Zur Textkritik:

Hamlet I 4, 36. «Eale» in «the dram of eale» ist nach M. Hunter (*Notes and Queries* 10th. S., V 264f.) ein Druckfehler für eule = evle = evil, wie in Hamlet II 2, 628 (Quarto 2)

May be a deale, and the deale hath power

anstatt «deale» es «deule» = devle heißen müßte, da ja das erste «deale» notwendigerweise zweisilbig ist.

IV 3, 60f. Thou mayst not coldly set
Our sovereign process.

Für «set» schlägt Wm. Hand Browne (*Mod. Lang. Notes* XXI 5, 151) «sit» in der Bedeutung «withstand», «disobey» vor. Dieselbe Phrase «to sit a process» in der Bedeutung «einem Befehl nicht gehorchen» findet sich zu Shakespeares Zeit bei Donne: «God turns their rivers into blood: Pharaoh *sits that process*» (*Serm.* cl.).

«Othello».

Gegen den «Typus eines schönbärtigen Marokkaners», als der Othello so oft auf der Bühne erscheint, schreibt F. Kreidemann («Othellos Personalien», *Bühne und Welt* VIII 16, 682ff.). Othello ist Mohr, nicht Maure, wozu ihn der Schauspieler gewöhnlich macht, um das Äußere seines Helden zu heben. «Diese prächtigen, rotseidenen Pumphosen, der schimmernde Haik, der schmucke Turban, das bequeme Handhabe bietende krumme Sarazenenschwert — immer wieder kann man sich an der prächtigen Bühnenwirkung dieses bazar oriental erfreuen. Aber weiß dieser orientalische Othello auch, daß Othello der glühendste Hasser des Kleides ist, das er trägt?» Othello trägt mit Stolz die Mode des damaligen Venedig; der kindlichen Farbenfreude des afrikanischen Negers bietet die farbensatte Renaissance-Tracht genügende Gelegenheit zu bunter Prachtentfaltung. Von den Merkmalen der maurischen Nordafrikaner, der Schlauheit und Berechnung der Araber, der Raubsucht und wölfischen Blutgier der Berber, ist nichts in Othellos Seele. «Er ist der reine Typus der tropischen Negerrasse mit ihrem kindlichen Empfinden, ihrer naiven Freudigkeit am Gegenständlichen, ihrer plumpen Leichtgläubigkeit, ihrem Gefallen an bilderreichem Ausdruck, ihrer kühnen Todesverachtung und dem blutigen Instinkt der Rachsucht. Das alles ist Othello. Ein stets kühl abwägender Araber fällt nicht in die groben Schlingen eines Jago.»

«Othello» III 4, 74. And it was dyed in *mummy* etc.

Zu dem Worte «mummy» gibt Albert S. Cook Auszüge aus Werken von Hakluyt, Du Bartas, Bacon, Webster («White Devil» I 1), Th. Randolph («The Muses' Looking Glass» III 1), Sir Thomas Browne, Monconys, Ephraim Chambers, Sam. Johnson, Pomet u. a. (*Mod. Lang. Notes* XXI 8, 247.)

«König Lear».

Shakespeares «Lear» wurde in das Stationers' Register am 26. November)7 eingetragen. Bei Hofe wurde er aufgeführt am 26. Dezember des vorherhenden Jahres. Malone vermutete, daß das Stück schon vor Mai 1605 schrieben sei, zu welcher Zeit gerade der anonyme «King Leir» zum uck angemeldet wurde. Für diese Hypothese, die neuerdings durch Craig d Perrett angezweifelt wurde, tritt R. A. Law ein (*Publ. of the Mod. Lang.* s. *of Am.* XXI (N.S. XIV) 2 462ff.). Auffällig ist sowohl bei der Einigung von Shakespeares «Lear» ins Buchhändlerregister als auf dem Titelatt der Quarto von 1608 das ganz besondere Hervorheben des Namens akespeares und die genaue Bezeichnung der aufführenden Truppe. Unrkennbar liegt darin der schweigende Hinweis auf den älteren «Lear», der cht von Shakespeare geschrieben und 1605 durch Stafford und Wright herausgeben worden war. Diese Ausgabe ist sehr wahrscheinlich ein Nachdruck s «Leire» von 1594, den Edw. White gedruckt hatte. Und zwar war es n Raubdruck, da noch 1624 die Witwe Whites das Besitzrecht besaß. Dazu ommt, daß John Wright, der eine Herausgeber von 1605, von 1594 ab acht ahre lang Lehrling bei Ed. White gewesen war. Als er selbständig wurde, ar sein erster Druck der ihm notwendigerweise wohlbekannte «Leire». s ist sehr wahrscheinlich, daß er sich das öffentliche Interesse zunutze achen wollte, das damals offenbar durch Shakespeares Tragödie für den Lear» rege war. Für Wrights Charakter ist auch bezeichnend, daß er sich 609 an Thorpes Raubdruck der Shakespeare'schen Sonette beteiligt. Ebenso heint Wrights Mitherausgeber Stafford, der auch an der Perikles-Ausgabe on 1611 partizipierte, kein untadelhafter Geschäftsmann gewesen zu sein. afür, daß 1605 eine Tragödie «Lear» bekannt war, scheint auch ein chreibversehen in den Stationers' Registers zu sprechen, wo ursprünglich Tragedie of King Leir» stand, das dann in «Tragecall historie» verändert urde, während das Buch selber den Titel «The True Chronicle History» ug (vgl. das Facsimile in Halliwells Shakespeareausgabe). All diese omente sprechen für die Richtigkeit von Malones Hypothese.

Wie das tragische Motiv des Kampfes zwischen Vater und Sohn, des ampfes der Generationen, dramatisch zu behandeln sei, ist der Gegenstand ner Untersuchung von Paul Ernst («Lear». *Die Schaubühne* II 12, 331ff.). seiner höchsten Form ergibt der Konflikt etwa folgendes Bild: ein tersschwacher König wird von seinem Sohn zur Abdankung gezwungen, er dem Reich durch seine fernere Herrschaft schaden würde. Der alte önig hat sich aus eigener Kraft von unten heraufgearbeitet. Er hat das ich selbst begründet und fühlt sich mit seiner Schöpfung so verwachsen, ß er mit Recht der Ansicht ist: ich muß die Herrschaft auch des Reiches gen so lange wie möglich halten, denn sie wird dadurch immer fester. in Sohn erscheint ihm nicht nur als Undankbarer, sondern auch als Zerrer des Reichs. Dieser dagegen handelt in der Erkenntnis, daß des ters weiteres Regiment auflösend wirkt, und, so sehr er selber unter ner Undankbarkeit leidet, er muß undankbar und hart sein aus höheren ünden. Aber die Tragik des alten, töricht gewordenen Mannes erfährt der schauer nur durch Nachdenken, nicht durch den unmittelbaren Eindruck

seiner Person und seines Handelns; bei dem Jungen aber liegt das Tragische so tief im Innern des Mannes versteckt, daß es nach außen nur durch einen Monolog oder wenigstens verschleierten Monolog herauskommen kann. So liegt also im Stoffe eine ganz außerordentliche Schwierigkeit, indem das Bühnenbild an sich mit der gewollten Wirkung streitet.

Von dieser abstrakten Betrachtung des Stoffes aus geht Paul Ernst an eine Kritik des Shakespeare'schen «Lear» und findet, daß der Dichter sich zu der schon im Motiv liegenden Schwierigkeit noch eine neue durch die Freiwilligkeit der Abdankung geschaffen hat. Nun ist ein ernstlicher Konflikt gar nicht mehr möglich, nur noch kleinlicher Zank. Obendrein legt Shakespeare die Abdankung, statt ans Ende, an den Anfang der Tragödie und gibt ihr auch auf diese Weise das weniger Wichtige zum Inhalt. Ein Grund dafür ist seine Abhängigkeit von der Quelle. «Shakespeare ist immer unfrei gegenüber seinem Stoff. Er geht so weit, daß er einfach die Erzählung seiner Quelle dialogisiert. Er wagt keine prinzipielle Änderung; wahrscheinlich ist ihm nie eingefallen, ein Motiv auf seine Urelemente zurückzuführen. . . . Alle grundlegenden Fehler nimmt er mit, denn an die Grundlage rührt er nie. Da jeder Fehler der Konstruktion aber nachher an seinen Stellen sich zeigt, so wird da überall vertuscht, durch Mittel, welche erfahrungsgemäß Bühnenwirkung haben. Die hauptsächlichsten der Mittel sind die Nebenhandlung oder die Episode, und das, was ich dramatische Lyrik nennen möchte. Und hieraus entsteht denn Shakespeares Reichtum». Solche Mittel sind die Einführung der Cordelia (die schon der anonyme Vorgänger Shakespeares hat), des Narren und Kents, beide aus der vor-Shakespeare'schen Figur des Perillus hervorgegangen, und das Motiv der gemeinsamen Liebe von Regan und Goneril zu einem Mann: die Edmund-Episode. «So sind endlich fünf Akte dramatisch ausgeführt, teils durch dramatische Lyrik, teils durch Episoden. Mit einer Unzahl von Personen wird gearbeitet, mit den allerstärksten dramatischen Mitteln. . . . Mit welchem Erfolg? Das Werk ist, nach den beiden ersten (für Ernst wirkungslosen) Akten, interessant, spannend, aufregend, aber von einer tragischen Wirkung ist nicht die Spur vorhanden». Den tragischen Grundgedanken des ganzen Motivs faßt Ernst zum Schluß in die Sätze: «Der Mensch braucht sich auf für sein Werk; dadurch wird das Werk wichtiger als er, und es kommt der Punkt, wo er zugrunde gehen muß, damit das Werk lebe.»

In einer Erwiderung auf diesen Artikel hat Franz Servaes («Lear und Gegen-Lear» *Die Schaubühne* II 16, 451 ff.) den Versuch, die technischen Grundlagen einer als klassisch anerkannten Tragödie ganz voraussetzungslos zu untersuchen, «nicht ohne bewußte Regung des Beifalls» anerkannt; er hebt aber mit Recht hervor, daß Paul Ernst mit Voraussetzungen an Shakespeare herangetreten sei, die sich als unberechtigt erweisen. Nach Ernsts Ansicht handle es sich beim «Lear» um eine Tragödie vom Konflikt der Generationen, Servaes dagegen erblickt in dieser Dichtung die Tragödie der durch Eitelkeit erzeugten Selbstverblendung. Die von Ernst bestrittene Tragik bestehe in der unlöslichen Verkettung von Ursache und Wirkung, sowie in dem ungeheuern Maß von Leiden, das hierdurch folgerichtig hervorgerufen wird. Auch gegen den Vorwurf der «dramatischen Lyrik» nimmt Servaes den Dichter in Schutz. Auf ihr beruhen die meisten Höhepunkte

er Shakespeare'schen Tragödien. Das breite lyrische Ausströmen der ffekte ist bei Shakespeare stets szenisch bedingt und charakteristisch efärbt. «Es ist gleichsam das Blut, das die Opfer seiner Tragödien vergießen, indem sie fallen.»

«Macbeth».

In den *Neueren Sprachen* XIII 444ff. kommt Konrad Meier noch einmal auf seine Interpretation der Worte Lady Macbeths I 7 zurück und wendet sich mit einleuchtenden Gründen gegen Jäger, der die Ansicht vertreten hatte (*Neuere Sprachen* XIII 253), der von Lady Macbeth erwähnte Plan, Duncan zu morden, könne in dem Briefe enthalten sein, mit dem sie I 5 auftritt. Auch eine Unterredung, die zwischen I 5 und I 7 stattgehabt haben sollte, lehnt er ab, sondern bleibt bei seiner Vermutung, die er auf das dreimal wiederholte *then* stützt, daß die Unterredung schon vor Anfang des Stückes zu denken sei. Derselben Meinung ist E. Kröger in seinem Buche «Die Sage von Macbeth bis zu Shakespeare» (S. 178). Vgl. Shakespeare-Jahrbuch XLII 305f.

Eine Parallele zu der Geschichte vom Birnamwalde teilt W. E. Roloff aus Neocorus' «Chronik des Landes Dithmarschen» (Kiel 1827) mit: «Stellerborg iss ock also up Pingsten ingenahmen, do de Hafelüde vam Schlate affgegahn tho spelen, hefft de Pörtner, mit Gelde besteken, de Porte thogedahn, de Dithmarschen averst sind, mit Maien besteken unnd in den Händen, hertho gekamen, datt men se nicht kennen können, hebben se verjaget unnd geschlagen unnd upt Schlott getagen unnd geschleiffet, de Pörtner hedde geropen: *de Wold de kumt.*» (*Mod. Lang. Notes* XXI 6, 192.)

«Macbeth» I 3, 90—91 And when he *reades*
Thy personall Venture in the Rebels fight

E. Merton-Dey (*Notes and Queries* 10th S. V 263f.) faßt «reads» als «explains» auf, nach Analogie von «read me my dream» u. a.

II 3, 122. their daggers
unmannerly *breech'd* with gore.

Aus der englischen Übersetzung von Stephan Guazzos «Ciuile Conuersation» (London 1586) führt L. M. Harris (*Mod. Lang. Notes* XXI 1, 12) ein Beispiel für den Gebrauch des Wortes *breech* an: «you meane by your vordes to include mee in the number of the melancholike, which haue their vit so *breeched*, that they cannot discerne sweete from sowre.» Diese telle bestätigt die bisherige Interpretation, daß Macbeth sagen will «covered vith gore» und zeigt gleichzeitig, daß Shakespeare die Metapher nicht ernden hat.

Zu den «Romanzen».

Über einen Irrtum bei einigen älteren Shakespeare-Herausgebern und ritikern, angefangen mit Steevens (1778), schreibt Watson Nicholson *Mod. Lang. Notes* XXI 7, 219f.). Die Verwirrung entstand dadurch, daß hakespeare in seinem «Wintermärchen» in der Geographie nicht genau

sich an seine Quelle, Greenes «Pandosto», anschloß, sondern die beiden Länder Böhmen und Sizilien vertauschte. Bei Greene ist der eifersüchtige König Herrscher von Böhmen und sein Freund der Sizilier; bei Shakespeare liegt der Fall bekanntlich umgekehrt.

Zum «Sturm» II 2, 28 (a kind of not of the newest *Poor-John*) gibt Albert S. Cook (*Mod. Lang. Notes* XXI 2, 50f.) zu dem Ausdruck «Poor-John» Auszüge aus John Smiths «Description of New England», die beweisen, daß Malones Definition, «Poor John» sei «hake dried and salted», ungenau ist: «'Poor-John' was not hake, and it was not salted.» Daß es eine beliebte Seemannsspeise war, geht hervor aus Cates, A Summarie and True Discourse of Sir Francis Drake's West Indian Voyage, A.D. 1585. Auch in andern Dramen wird «Poor-John» erwähnt: bei Beaumont and Fletcher («Scornful Lady» II 3), Massinger («Renegado» I 1), Shirley («Maid's Revenge» III 2).

Über den «Sturm» als Shakespeares «Faust», als ein persönliches schmerzliches Bekenntnis, den Abschied des Genius von seinem innersten Leben, schreibt Ernst Traumann (*Frankfurter Ztg.* vom 21. April 1906).

III. Zur Bibliographie.

Bücherpreise.

Unter den zahlreichen Verkäufen elisabethanischer Drucke im Jahre 1906 erregte besonderes Interesse die Auffindung und der Verkauf von 17 vor-Shakespeare'schen Werken, die in Irland ans Licht gekommen waren. Es waren große Seltenheiten darunter, und sie trugen dem Verkäufer insgesamt etwa 52000 M. ein. Einige der Werke werden dem Britischen Museum einverleibt werden. Es handelte sich um folgende Stücke (*The Times* vom 30. Mai und 4. Juli 1906):

1. «Triall of Treasure», 1567 (£ 160; 1834: £ 23, 10 s).
2. «A Preaty New Enterlude . . . of King Daryus», 1577 (£ 122; eine bisher unerwähnte Ausgabe; erste Ausgabe 1565).
3. «The Enterlude of Johan the Evangelyst», vor 1586 (£ 102; wahrscheinlich einziges Exemplar).
4. «An Enterlude called Lusty Iuventus» (£ 140; unbekannte Ausgabe).
5. «Appius and Virginia», 1575 (£ 101).
6. «The Ninth Tragedie of Lucius Annaeus Seneca called Octavia», ?1566 (£ 82; unbekannte Ausgabe).
7. «A Ryght Pithy, Pleasaunt and Merie Comedie Intytled Gammer Gurton's Nedle», 1575 (£ 180; 1864: £ 64).
8. Comedie or Enterlude upon the «Historie of Jacob and Esau», 1568 (£ 148).
9. George Wapull, «The Tyde Taryeth no man», 1576 (£ 176).
10. «A Pretie Enterlude called Nice Wanton», 1560 (£ 169; 1812: £ 20).
11. John Heywoode, «The Playe of the Weather», o. D., gedruckt von John Awdeley (£ 90; unbekannte Ausgabe).

12. «An Enterlude of Welth and Helth», (£ 195; wahrscheinlich einziges Exemplar).
13. «A Lamentable Tragedie, containing the Life of Cambises, King of Percia», ?1570 (£ 169).
14. Thomas Ingelend, «The Desobedient Child», ca. 1565 (£ 233; 1834: £ 15).
15. «Théterlude of Youth», o. D., wahrscheinlich 1557 von John Waley gedruckt (£ 230).
16. «A New Enterlude . . . entituled New Custome», o. D., gedruckt bei William How (£ 155).
17. «A New Interlude of Impacyente Poverte», 1560 (£ 150).

Eins der allerseltensten Shakespeareana, «The Passionate Pilgrime» n 1612, ging bei einer andern Auktion für £ 2000 nach Amerika. Von ser Ausgabe existieren nur zwei Exemplare. Der volle Titel lautet: «The ssionate Pilgrime. Or Certaine Amorous Sonnets, between Venus and lonis, newly corrected and augmented. By W. Shakespeare. Whereunto newly added two Loue-Epistles, the first from Paris to Hellen, and llens answere backe againe to Paris». Gegen den unerlaubten Abdruck r beiden Liebesepisteln erhob Thomas Heywood, der sie aus dem Ovid ersetzt hatte, energisch Einspruch. Der Protest hatte den Erfolg, daß r Drucker an Stelle des ersten ein neues Titelblatt setzte, auf dem die orte «By W. Shakespeare» weggelassen wurden. Das Exemplar der dleiana hat beide Titelblätter und ist insofern ein Unikum (*The Times*, Oktober 1906).

Das «Pflichtexemplar» der Folio, von dem vor zwei Jahren an dieser elle berichtet wurde (Shakespeare-Jahrbuch XLI 282), ist in den Besitz rer einstigen Eigentümerin, der Bodleiana in Oxford, zurückgekehrt, nachm ein eindringlicher Appell ihres Bibliothekars E. W. B. Nicholson *he Times*, 12. März 1906) bewirkt hatte, daß der Kaufpreis von £ 3000 im eise der Oxford-Schüler zusammengebracht wurde.

IV. Zur Theatergeschichte.

Hofaufführungen unter Königin Elisabeth.

Von einem wichtigen Funde, der es ermöglicht, die genaue Zahl und s Datum der Theateraufführungen am Hofe der Königin Elisabeth feststellen, gibt ein Aufsatz von E. K. Chambers in der *Mod. Lang. Review* 1, 1ff. Nachricht. Bisher gab es hierfür drei Quellen, nach denen z. B. eays Übersichten in seiner «Chronicle History of the London Stage» aufbaut sind. Es waren 1. die *Accounts of the Revels Office*, aus denen Peter inningham 1842 seine «Extracts from the Accounts of the Revels at Court» b, die den Zeitraum von 1571—1588 umfassen; 2. das *Council Register* des ivy Council, abgedruckt in J. R. Dasents «Acts of the Privy Council», die sher zum Jahre 1601 fortgeführt sind (Auszüge daraus im dritten Bande n Boswell-Malones Variorum-Shakespeare [1821]); und 3. die *Accounts of* *Treasurer of the Chamber*, aus denen Cunningham in der Einleitung zu nem erwähnten Werke Auszüge mitteilte. Diese drei Quellen, von denen

die letzten beiden zusammengehören, sind im ganzen recht unvollständig. Nun hat sich aber herausgestellt, daß Cunningham von den Accounts of the Treasurer nur die sogenannten «Original Acounts» im Record Office geprüft und exzerpiert hat. Daneben aber gibt es noch eine Sammlung von «Declared Accounts», Duplikaten der «Original Accounts», und diese Sammlung ist lückenlos vom Jahre 1558 an. Offenbar hat es Cunningham nicht der Mühe wert gehalten, diese Dokumente zu prüfen, nachdem er die «Declared Accounts of the Masters of the Revels» durchgesehen und unergiebig gefunden hatte. Chambers gibt eine kurze Übersicht über das neue Material, das sich für die Bühnengeschichte nunmehr gewinnen läßt. Wertvoll ist, daß außer den Daten und den Theatertruppen gewöhnlich die Zahlungsempfänger genannt werden. Bei den Kindertruppen sind es die Lehrer, bei den Schauspielergesellschaften bestimmte Mitglieder, die als Bevollmächtigte ihrer Kollegen handeln. Von Wichtigkeit ist in dieser Beziehung die erste Erwähnung John Lylys am 1. Januar und 3. März 1584 als Mitglied der Truppe des Earl of Oxford. Vielleicht war dies eine Kindertruppe, denn die Revels Accounts erwähnen eine Aufführung am 27. Dez. 1584 durch «the Earle of Oxenford his boyes» (Cunningham 188).

Das Blackfriars-Theater.

Auf die Geschichte dieses Theaters werden die Akten von vier Prozessen neues Licht werfen, die Professor Ch. W. Wallace unter den Papieren des Public Record Office gefunden. Noch hat der glückliche Entdecker, dem auch im vorigen Jahre wichtige Funde geglückt waren (cf. Shakespeare-Jahrbuch XLII 308ff.), die Dokumente nicht veröffentlicht, aber er hat über ihren Inhalt und die Geschichte des Blackfriars-Theaters in der *Times* vom 12. September 1906 einige vorläufige Mitteilungen gemacht.

Lange Zeit hat das Blackfriars-Theater das Interesse der Forschung beschäftigt. Man nahm früher irrtümlich an, daß Shakespeare von Anfang an mit der Bühne in Verbindung gestanden habe. Hauptverbreiter dieser Ansicht war J. P. Collier, der sie auch durch manche Fälschungen zu stützen suchte. Seitdem diese Fälschungen durch Hamilton und Halliwell entlarvt worden waren, wandte sich das allgemeine Interesse von dem Blackfriars-Theater ab und dem Globe-Theater zu. Die neuen von Wallace gefundenen Dokumente sollen aber den Beweis dafür bringen, daß Blackfriars seinerzeit wirklich das bedeutendste Theater Londons gewesen ist. Aus verschiedenen Gründen, ganz abgesehen von Shakespeares späterer Verbindung mit der Bühne, war es historisch von höchster Bedeutung für die englische Theatergeschichte.

Das alte Blackfriarskloster, das James Burbage 1596 kaufte und in ein Theater verwandelte, war um 1270 entstanden und nach Auflösung der religiösen Orden 1539 in den Besitz Heinrichs VIII. gekommen. Eduard VI. machte es nach seiner Thronbesteigung alsbald zu einer Art Dekorationsmagazin, wo die Requisiten, die man bei den höfischen Festen und Maskenspielen gebrauchte, aufbewahrt wurden. Der erste Master of the Revels, Sir Thomas Cawarden, hielt dort in einem der größeren Säle auch die Proben für die Aufführungen bei Hofe ab. 1550 überwies der König den ganzen

›mplex, soweit er ihn nicht schon an andere Günstlinge verliehen hatte, r Thomas zum Geschenk. Dieser hatte offenbar die Absicht, den Besitz ein aristokratisches Viertel umzuwandeln, und riß die beiden Kirchen, die ızu gehörten, nieder, um Platz für Wohnhäuser zu gewinnen. Die Klosterebäude verwandte er zunächst zu Theateraufführungen; dann richtete er och in ihnen Wohnungen ein. Während der nächsten fünfzig Jahre enttand nun hier auf dem alten Klostergrundstück ein von vielen Aristokraten ewohnter Stadtteil inmitten einer bürgerlichen Bevölkerung. Das Theater tand in dem aristokratischen Teil. James Burbage kaufte 1596 eins der Klostergebäude von Cawardens Testamentsvollstrecker für £ 600 (nach ıeutigem Werte etwa 96 000 Mk.). Wenn man die Umbaukosten hinzuechnet, mag es das teuerste Theater Londons gewesen sein. Bis 1608 spielte ine Kindertruppe in dem Theater; als diese dann auf königlichen Befehl ufgelöst wurde, übernahm Shakespeares Gesellschaft die Bühne. Die neuen Dokumente enthalten nun soviel Detailangaben, daß ein Architekt imstande väre, den Bau äußerlich und innerlich im wesentlichen nachzubilden. Er var aus Stein und bestand aus zwei Teilen. Der Teil, der das Auditorium ınd die Bühne enthielt, war zwei Stockwerke hoch und hatte ursprünglich in flaches Dach. Aber Burbage baute das Dach um und legte noch einige Räume über dem großen Theatersaal an. Das Auditorium beanspruchte ungefähr die Hälfte des vorhandenen Raumes und faßte 500 Personen. Während Wallace das Theater als eines der größten Londons bezeichnet, glaubt H. Conrad im *Tag* vom 11. Jan. 1907, daß die Angabe von Wrights «Historia Histrionica» (1699), Blackfriars sei ein kleines Theater gewesen, durch die ıeueren Funde bestätigt wird. Ein bestimmtes Urteil wird sich darüber llerdings erst nach der Veröffentlichung der Akten fällen lassen. Mit Spannung muß ihr entgegengesehen werden, denn aus ihnen sollen wir iber verschiedene interessante Punkte Aufklärung erhalten, wie beispielsveise über den Kontrakt, nach welchem die Kindertruppe bis zu ihrer Aufhebung (1608) in dem Theater spielte; die Bestimmungen über die Geldtrafe, die bei Verletzung gewisser Paragraphen des Kontraktes zu zahlen var; genaue Angaben über die Größe des Zuschauerraums, die Plazierung ler Bühne, das Vorhandensein von Galerien, Einzelheiten über den Gebrauch verschiedener anderer Räumlichkeiten und allgemeine Angaben über die Theaterleitung.

Elisabethanische Theater in deutscher Beleuchtung.

Aus einer deutschen Reisebeschreibung (cf. Die Reisen des Samuel Kiechel; herausgegeben von K. D. Hassler, Stuttgart 1866) teilt W. Grote olgende Schilderung der Londoner Theaterverhältnisse im Jahre 1585 mit *Neuere Sprachen* XIV 10, 633): «Ittem es gübt auch ballheüser, werden auch glichen commedien gehalten, sonderlichen ist lustig zu zusehen, wann der önigen comedianten agiren, aber einem frembden, der düe sprach nicht ın, verdrüslich, das ers nicht verstöth; es hat öttliche sonderbare heüser, ɔlche dazu gemacht sein, das ettwann drey genng ob ein ander sein, derogen stets eine große menge volckhs dohin kompt, solcher kurzweil zuzuhen. Es begibt sich wol, das süe uf einmal 50 in 60 dalr ufhöben; sonder-

lichen wann süe was neyes agiren, so zuvor nicht gehalten worden, mus mann doppelt gelt gebenn, und wehrt solchs vast alle tag durch düe wochen, onangesehen es freytag wüe auch samstags zu halten verbotten, würt es doch nicht gehalten.»

V. Leben, Persönlichkeit und Kunst Shakespeares.

Zu den vorjährigen und anderen Funden.

Entdeckungen von der Bedeutung der im Jahre 1905 gemachten hat das Jahr 1906 nicht gebracht. Die Mitteilungen, die Wallace über neugefundene Akten, das Blackfriars Theater betreffend, macht (s. den Abschnitt zur «Theatergeschichte»), lassen aber die Hoffnung berechtigt erscheinen, daß aus den Archiven noch mancher wertvolle Beitrag zur Bühnengeschichte und hoffentlich auch zur Shakespearekenntnis zu erwarten ist.

Die Ausführungen Sidney Lees über die «Imprese» werden von Max Rubensohn in einem Aufsatz über «Alciato, Holbein, Shakespeare» ergänzt (Sonntagsbeilage 30 zur *Vossischen Zeitung*, 29. Juli 1906). Er nimmt an, daß es sich bei Shakespeares Leistung nicht nur um das Erfinden eines Mottos von drei oder vier Worten, sondern um ein erläuterndes Gedicht nach Art von Alciatos «Emblemata» gehandelt habe. Diese eigenartige Dichtungsgattung war auch nach England gelangt und fand dort eifrige Pfleger und Verehrer. «Wie Alciato in nicht wenigen Fällen wirkliche Buchdruckerzeichen poetisch ausdeutete, so bildeten auch nicht selten Wappen und Abzeichen von Fürsten und anderen Vornehmen den Vorwurf seiner kleinen Dichtungen und der damit stets verbundenen Devisen und Motti. Der Maler, der Goldschmied, der Metallgießer oder wer sonst das Wappen für die betreffende kunstgewerbliche Arbeit verwertete, hatte natürlich nur die kurze Devise über dem Bildchen anzubringen, die dichterische Auslegung der geheimnisvollen Sprache, die es redete, nahm er nicht mit auf, sie blieb «auf dem Papier», um gelegentlich den Freunden, die nach dem Sinn der Darstellung sich erkundigten, vorgezeigt oder vorgelesen zu werden. Mit welcher Freude, mit welchem Stolze mag da nun der junge Graf Rutland, als er sich zum Turnier in Whitehall seinen Schild mit neuem Bildwerk hatte bemalen lassen, im Kreise seiner adligen Genossen auf Schloß Belvoir das Pergament hervorgezogen haben, auf dem Englands größter, gefeiertster Dichter das Kunstwerk in tiefsinnigen, köstlichste Lebensweisheit predigenden Versen erläuterte. Damals wird sich gewiß keiner gewundert haben, daß für den Dichter dasselbe Honorar gewährt wurde wie für den Maler des Schildes». Rubensohn spricht die Hoffnung aus, daß Nachforschungen zur Auffindung des vollständigen Gedichtes führen.

Ein Artikel von Sidney Lee über «The future of Shakespearean Research» (*Fortnightly Review*, Mai 1906, S. 763ff.) bezeichnet die Aussichten auf weitere Shakespeare-Funde, die noch in Archiven, Bibliotheken, Handschriftensammlungen usw. innerhalb und außerhalb Englands gemacht werden könnten, durchaus nicht als hoffnungslos. Wünschenswert wäre allerdings, wenn die Suche organisiert würde. Schon J. O. Halliwell-Phillipps hatte hierzu Anregung gegeben in einer 1884 veröffentlichten

Schrift (wie gewöhnlich: «for strictly private circulation»): «Memoranda, intended for the use of amateurs, who are sufficiently interested in the pursuit, to make searches in the Public Record Office on the chance of discovering new facts respecting Shakespeare and the contemporary stage». Lee bespricht die verschiedenen Funde der letzten Jahre und geht dabei auch auf zwei Handschriften ein, deren an dieser Stelle noch nicht Erwähnung getan worden ist. Beide wurden Lee von der Buchhandlung Messrs. Pearson & Co. (London, Pall Mall Place) leihweise zur Verfügung gestellt. Sie werfen ein gewisses nicht gerade erfreuliches Licht auf die Bemühungen von Shakespeares Vater um die Verleihung eines Wappens. Es ist bekannt, daß das Heroldsamt zu jener Zeit solchen Gesuchen nicht allzuschwer zugänglich war. Ein Zeichen von dem unliebsamen Aufsehen, das solche Vorgänge damals machten, sind die beiden Handschriften, die etwa ins Jahr 1599 zu setzen sind. Die erste hat den Titel: «A brieff Discourse of ye causes of Discord amongst ye Officers of arms and of the great abuses and absurdities com[m]ited by [heraldic] painters to the great prejudice and hindrance of the same office.» Es ist ein Büchlein von 18 Blättern in der Handschrift eines gewissen William Smith, der es dem Earl of Northampton, dem «Chief Controller of the College of Arms» widmet. Shakespeare selber wird nicht ausdrücklich darin erwähnt, jedoch zwei seiner nächsten Berufskollegen, die Schauspieler Augustine Phillipps und Thomas Pope, deren Namen unter den «principal actors» in der ersten Folio aufgeführt werden. Beide bemühten sich auf Grund nichtiger und unwahrer Behauptungen um Wappen. Von Philipps heißt es: «Phillipps the player had graven in a golden ring the armes of Sr Wm Phillipp, Lord Bardolph, with the said L. Bardolph's cote quartred, which I shewed to Mr York, at a small graver's shopp in Foster Lane.» Weiter unten auf derselben Seite wird über Pope berichtet: «Pope the player would have no other armes but the armes of Sr Tho. Pope, Chancelor of ye Augmentations.» Phillipps angeblicher Vorfahr machte sich 1415 bei Agincourt berühmt. Shakespeare wird wohl nicht ohne satirische Absicht nach ihm Falstaffs rotnasigem Kumpan den Namen Bardolph verliehen haben. Sir Thomas, auf den sich Pope berief, war Mitglied des Privy Council und Gründer des Trinity College in Oxford und starb ohne Nachkommen im ersten Jahr von Elisabeths Regierung. Diesen beiden gegenüber war Shakespeare, der nicht näher bezeichnete Personen, die zu Heinrichs VII. Zeiten tapfere und treue Dienste geleistet hatten, zu seinen Gunsten anführte, noch verhältnismäßig bescheiden. Das mag wohl der Grund sein, weshalb sein Name hier unerwähnt blieb; in dem andern MS. ist er zu finden. Diese Handschrift enthält Mitteilungen über zu Unrecht erteilte Wappen und ist z. T. von Ralph Brooke, York Herald (dem oben erwähnten Mr. York) geschrieben, der wiederholt sich gegen die Mißbräuche aufgelehnt hatte. In einer Namensliste von 23 Personen, die auf falsche Angaben hin Wappen erlangt hatten, figuriert der Zuname «Shakespeare» als vierter; zwölfter ist «Cowley», vielleicht Richard Cowley, der Kollege Shakespeares. In 13 Fällen sind die näheren Umstände angegeben; leider gehört Shakespeares nicht zu diesen. Welcher Art die Vorwürfe gewesen sein mögen, die gegen ihn erhoben wurden, wird man immerhin aus jenen dreizehn

Fällen schließen können. Sidney Lee endet den Absatz mit den Worten: «One feels regret that Shakespeare's name should (in Brooke's neat script) ornament the first leaf of this manuscript treasury of scandal. The dramatist's negotiation with the Heralds College clearly involved him in a widely distributed notoriety. He identified himself with the bourgeois ambitions of his day so thoroughly as to risk obscuring in prosaic minds his true title to fame.»

Von einem neugefundenen Shakespeare-Porträt wußten die englischen Zeitungen in diesem Februar zu berichten. M. A. Spielmann, der frühere Herausgeber des «Magazine of Art», welcher ein Werk über Shakespeare-Porträts vorbereitet, hörte von einem Bilde, das sich in einem Gasthause zu Winston bei Darlington befinden sollte, und bat die Besitzerinnen um die Geschichte und eine Photographie davon. Es mißt $15^1/_4$ zu $17^1/_2$ Zoll und zeigt angeblich Shakespeare im Alter von 24 Jahren, mit keimendem Schnurrbart und dichtem, dunkellockigem Haupthaar. Er trägt ein karminrotes, geschlitztes Samtwams und einen Umlegekragen von durchsichtigen Spitzen. In den oberen Ecken befindet sich mit weißen Buchstaben die Inschrift: «ae suae (aetatis suae) 24, 1588», und auf der Rückseite die Buchstaben W+S. Einstweilen scheint selbst der Entdecker des Bildes seinem Funde noch skeptisch gegenüber zu stehen, doch soll die Ähnlichkeit der Unterlippenform, einer Form, die durchaus ungewöhnlich ist, mit dem Droeshout-Porträt überraschend sein.

Shakespeares Entwicklungsgang.

Über die Methoden, die wir besitzen, um die Reihenfolge der Shakespeare'schen Dramen und damit den inneren Entwicklungsgang des Dichters festzustellen, schreibt Hermann Conrad in den *Preussischen Jahrbüchern*, Dezember 1905 («Kennen wir Shakespeares Entwicklungsgang?»). Die faktischen Stützen für diese Forschung — Francis Meres' Aufzählung von 1598, die Quartausgaben, die Erwähnung von Aufführungen und Shakespeares Anspielungen auf Zeitereignisse — sind spärlich und unsicher, die Werturteile der verschiedenen Kritiker subjektiv und wissenschaftlich nicht ernst zu nehmen. In welchem Dunkel man hier tappt, weist Conrad an den verschiedenen Versuchen nach, die Abfassungsdaten für «Macbeth», «Othello», «Ende gut, alles gut» u. a. zu bestimmen. Andrerseits sei es für die Beurteilung des Menschen Shakespeare überaus wichtig, hier zu sicheren Resultaten zu kommen. Denn wenn man annimmt, daß beispielsweise die Sonette um 1590 entstanden sind, so werden wir dem Jüngling in seinem dritten Jahrzehnt wohl verzeihen müssen, «wenn er — zumal in einer auf geschlechtlichem Gebiete sittenrohen Zeit — einmal seiner Leidenschaft zum Opfer fällt»; setzt man sie aber in die Zeit um 1600, als «Heinrich IV», «Heinrich V» und «Julius Caesar» geschaffen waren und «Hamlet» in Angriff genommen wurde, «dann verrichtete er also nur im Geist und in der Phantasie, am Schreibtisch in der stillen Kammer die Taten des Mannes; wenn er aber den Fuß hinaussetzte in das wirkliche Leben, dann war er unter so viel kleineren Menschen der schwächsten einer». Und wenn an das Ende der Entwicklung Shakespeares der «Timon», die Tragödie des

/elthasses, zu setzen wäre und wir mit Brandes annehmen müßten, daß ɘr Dichter in tiefem Ekel vor der Welt, in der er hat leben müssen, sich ach Stratford zurückgezogen habe, so meint Conrad: «Damit ist für mich nd Millionen Gleichdenkender das Bild der Menschengröße Shakespeares ɘrschellt.» — Als eine Hilfe, zu sicheren chronologischen Resultaten zu elangen, bezeichnet Conrad in erster Linie die Tatsache, daß zwischen den onetten, Epen und bestimmten Dramen sowie innerhalb gewisser Dramen llein zahlreiche Übereinstimmungen von neuen Wortprägungen, Metaphern, ildern, gleichen und gleichartig ausgedrückten Empfindungen und Gedanken estehen. Daraus folgt für die Sonette, daß etwa hundert gleichzeitig ıit den Jugenddramen und -Epen verfaßt wurden, während eine kleinere ınzahl nach ihren vielen Anklängen an die späteren Dramen um die Wende es Jahrhunderts gedichtet sein müssen. Für die Dramen aber ergibt sich ls das natürliche Prinzip: «die Parallelismen zu einem Drama erstrecken ich über eine große Reihe von anderen, aber sie werden zahlreicher im 'erhältnis der größeren zeitlichen Nähe, und die zahlreichsten und auffallendsten Wiederholungen — von eigenartigen Gedanken in eigenartiger 'rägung und von Gedankenreihen — finden naturgemäß in Dramen statt, ie zu einer Zeit entstanden». Danach sind «Othello» und «Timon» in die rsten Jahre des XVII. Jahrhunderts zu setzen, und «Viel Lärm um nichts» nd «Wie es euch gefällt» bilden den Übergang von den Jugenddramen um «Kaufmann von Venedig», in dem sich Shakespeare von seinem Jugendtil zum ersten Male frei macht, und gehören deshalb in die Mitte der leunziger. Ferner erwähnt Conrad Rudolf Fischers Methode, das techische Werden des Dramas zu verfolgen (Die Kunstentwicklung der engschen Tragödie; Straßburg 1893), und befürwortet ihre Anwendung auf hakespeare. Zum Schluß geht er auf die metrischen Kriterien ein.

Shakespeares Technik.

In einer Untersuchung «Zur Szenenführung bei Shakespeare» (*Sitzungserichte d. Kgl. Preuss. Akademie d. Wissenschaften* 1906, XXXVII) unterscheidet ılois Brandl nach ihren verschiedenen Zwecken drei Gruppen von Szenen: timmungsszenen, Entschließungsszenen und Informierungsszenen. «Szenen» icht im Sinne der landläufigen Shakespeare-Ausgaben, sondern der deutschen Auftritte»; denn solange dieselbe Person oder dieselbe Personengruppe auf er Bühne steht, pflegt Shakespeare auch den Zweck der Szene festzuhalten.)ie drei Gruppen von Szenen werden geprüft auf den Platz, den Shakepeare jeder in seinen Tragödien einzuräumen pflegt, auf ihren inneren Bau, uf die Auslese der sprechenden Personen und auf die Vorstufen, aus enen sie sich bis herab zu Shakespeare entwickelten. Die Stimmungsszenen stehen nie allein, sondern entweder unmittelbar vor oder unmittelar nach einem wichtigen Ereignis. Stimmungsauftritte vorbereitender Art nden sich namentlich in den Jugendtragödien, während Shakespeare mit unehmender Reife immer mehr von dieser Technik abkommt. Dagegen ewinnt er die nachklingende, das Ereignis vertiefende Stimmungsszene mit en Jahren immer lieber. Ihrem inneren Bau nach sind diese Szenen einach, indem der einmal in ihnen angeschlagene Ton festgehalten wird; doch

läßt Shakespeare innerhalb eines Dramas möglichst verschiedene Stimmungen zu Worte kommen. Vielfach setzt sich aber die Stimmung sofort in Handlung um. Alles was Stimmung erregt, Geistererscheinungen, Clowns, Musik, wird verwandt. Träger der ernsten Stimmungen sind im allgemeinen höhere Personen; niedere werden verwertet, um ins Lächerliche oder Groteske schlagende Wirkungen zu erzielen; der Kontrast zu der tragischen Situation ist in diesem Falle oft besonders ergreifend. Aus der griechischen Tragödie stammen die Geistererscheinungen und die Chorrede; von dort und aus dem älteren englischen Volksspiel die individuell lyrischen Monologe und Dialoge; die komischen Gesindeszenen aus den lateinischen Humanistentragödien und das Streben, Empfindung in Handlung umzusetzen, zeigt sich schon in den Moralitäten. Der Platz für die Entschließungsszenen sind besonders die mittleren Akte, und es werden im allgemeinen höchstens zwei solche Szenen unmittelbar aneinandergefügt. Im letzten Akt, in der Katastrophe, handeln die Personen nicht mehr nach Entschlüssen, sondern nach Impulsen. Shakespeare sucht das Problem am liebsten so zu wenden, daß er dem von Haus aus schwächeren Teil durch eine dämonische Gemütsanlage zum Siege verhilft, oder daß er den weitaus stärkeren Teil auf den schwächeren so übermächtig einstürmen läßt, daß dieser zu verhängnisvollen Dingen getrieben wird. Die Mittel der Steigerung und des Kontrastes werden reichlich verwendet, besonders auch bei der Kombinierung zweier Entschließungsszenen. Als Träger verwandte Shakespeare in den Tragödien nur pathetische und bedeutsame Personen. Vorgebildet waren solche Szenen namentlich in den Moralitäten. Die Informierungsszenen bilden die breite Gewöhnlichkeit und schmiegen sich der Realität des Lebens am meisten an. Gewöhnlich beginnen sie das Drama, drängen sich als Erreger der Entschließungen in diese hinein und gewinnen nach deren Erschöpfung die Oberhand, um — zusammen mit Stimmungsszenen — die Katastrophe darzustellen. Ihre Träger sind die verschiedensten Personen. Ihr Bau ist häufig auf Steigerung und Umschwung eingerichtet. Die Technik der Botenberichte mag Shakespeare aus der Antike oder aus der Entschließungsszene überkommen haben; im übrigen ist antiker Einschlag nicht nachzuweisen.

Andere William Shakespeares.

Eine Zusammenstellung der ziemlich zahlreichen Zeitgenossen Shakespeares, die seine beiden Namen trugen, gibt Charlotte Carmichael Stopes im *Athenæum* 4112 und 4113 (18. und 25. August 1906; zur Ergänzung vgl. Shakespeare-Jahrbuch XL 333 f.). Obwohl die meisten dieser Namensvettern nichts mit dem Dichter zu tun haben, besteht bei dem einen oder andern vielleicht eine Möglichkeit, ihn mit unserm Shakespeare zu identifizieren. So besagt ein Eintrag des Begräbnisregisters von St. Clement's Danes: »Jane Shackspeer, daughter of Willm., 8 Aug. 1609«. Diese Jane kann die Tochter eines vorübergehend in der Stadt weilenden William, kann auch eine Tochter des Dichters gewesen sein. C. C. Stopes hält es aber für wahrscheinlich, daß des Vaters Name irrtümlich für John geschrieben ist. Ein Shakespeare dieses Vornamens lebte nämlich im Kirchenbezirk und hatte eine große Familie, darunter auch eine Tochter Jane, geb. 1608. — Der

rname William war besonders bei den Shakespeares von Warwickshire liebt. William Shakespeares werden erwähnt in Packwood (1558), Wroxall 565, 1569, 1574, 1592, 1609), Warwick (1579), Coventry (1605/06), Worcester 7. Nov. 1582; ein Gesuch um eine Heiratslizenz, das nach C. C. Stopes' einung von dem Dichter herrührt, dem am folgenden Tage eine Lizenz ır Heirat mit Anne Hathaway erteilt wurde), Hatton oder Haseley (1589, 596, 1597, 1610), Claverdon oder Claredon (1615) usw. Die meisten Er-ähnungen des Namens Shakespeare überhaupt und des Vornamens William n besondern finden sich in Rowington. Hier spielte sich ein bekannter irbschaftsprozeß ab, von dem C. C. Stopes hier unter Benutzung neueren laterials zum erstenmale eine zusammenfassende Darstellung gibt. Der rozeß, bei dem es sich um die Enterbung eines William Shakespeare auf letreiben und zu Gunsten seines jüngeren Bruders John handelte, muß in anz Warwickshire großes Aufsehen erregt haben und dem Dichter, wenn r wegen seiner Beziehungen zu Rowington nicht selbst daran beteiligt war, o doch wohlbekannt gewesen sein. Sein Vetter, der Stratforder Rechts-nwalt Thomas Greene, wurde kurz nach des Dichters Tode zum Sachwalter es verdrängten Erben.

Gegen Shakespeare.

Angriffe auf Shakespeare, sei es auf seine Dichtungen, sei es auf die dentität des Dichters Shakespeare mit dem Stratforder Schauspieler Shake-speare, bilden nach wie vor ein beliebtes Material für das Feuilleton der Tagespresse. Aus der Fülle dessen, was uns in dieser Beziehung in den vergangenen Monaten geboten wurde, kann hier nur weniges erwähnt werden. Es ist dabei zu konstatieren, daß Tolstois maßloser Angriff gegen Shake-speares Dichtung und die Shakespeare-Kritik auf der ganzen Linie — wenn wir etwa von Herrn Eugen Reichel absehen — energisch zurückgewiesen worden ist. Unter den eingehenderen Besprechungen, die ihm gewidmet worden sind, ist zu nennen Rudolf Genées Aufsatz in der *Vossischen Zeitung* vom 19. Januar 1907, der das Buch einfach überflüssig nennt und nur, weil es einen Beitrag zur Charakteristik seines Autors bietet, einige Betrachtungen daran knüpft, in denen er besonders auf frühere kritische Reaktionen gegen Shakespeare und einen Teil der Shakespeare-Kritik zu sprechen kommt. H. Conrad faßt sein Urteil über Tolstoi in die Worte zusammen: Er ist ein Philister (*Bühne und Welt* IX 9, 371 ff.). Heinrich Meyer-Benfey erklärt sich zwar in den letzten Grundfragen nach Wesen und Wert der Kunst mit Tolstoi einverstanden, lehnt aber seine Anwendung dieser Grundsätze auf Shakespeare ab (*Hannoverscher Courier*, Unterhaltungs-beilage, 3. Januar 1907). Von den schaffenden Dichtern der Gegenwart hat sich Maurice Maeterlinck im Brüsseler *Petit Bleu* vom 22. Januar 1907 mit folgenden Ausführungen, die auch das Verhältnis der Franzosen zu Shakespeare beleuchten, gegen Tolstoi gewandt:

«Ce n'est pas la première fois que Tolstoï s'en prend à Shakspeare, et enant de tout autre, ces éreintements périodiques n'auraient aucune im-ortance; car, il faut bien le reconnaître, ils sont dénués de toute valeur itique. Mais en France, où l'on ne connaît pas encore, quoi qu'on en dise,

le roi des poètes de tous les temps, l'homme «à l'âme myriadaire», comme l'appelait Coleridge, ces attaques brutales ont toujours un certain retentissement.

Cette profonde ignorance de l'œuvre shakspearienne, ignorance à laquelle n'échappent point les plus lettrés de nos voisins, est un phénomène assez curieux dans l'histoire littéraire, on y pourrait voir une sorte d'infirmité organique de l'esprit latin, tout imprégné encore, malgré près d'un siècle de bonne volonté, de l'éducation classique, de cette éducation et de ce style dont Taine a si bien précisé les limites: 'Par son purisme, par son dédain pour les termes propres et les tours vifs, par la régularité minutieuse de ses développements, le style classique est incapable de peindre ou d'enregistrer complètement les détails infinis et accidentés de l'expérience. Il se refuse à exprimer les dehors physiques des choses, la sensation directe du spectateur, les extrémités hautes et basses de la passion, la physionomie prodigieusement composée et absolument personnelle de l'individue vivant, bref, cet exemple unique de traits innombrables, accordés et mobiles, qui composent, non pas le caractère humain en général, mais tel caractère humain, et qu'un Saint Simon, un Balzac, un Shakspeare lui-même ne pourraient rendre, si le langage copieux qu'ils manient et que leurs témérités enrichissent encore, ne venait prêter ses nuances aux détails multipliés de leur observation. Avec ce style, on ne peut traduire ni la Bible, ni Homère, ni Dante, ni Shakspeare . . .'

Les récentes représentations du «Roi Lear» et de «Jules César» ont vivement mis en lumière cette ignorance et cette incompréhension étranges. Le «Roi Lear», qui est incontestablement avec «Hamlet» la plus énorme et la plus magnifique fleur du génie shakspearien, eut une presse détestable, au lieu que «Jules César» est allé aux nues. Cependant, pour tout familier de Shakspeare, «Jules César» n'occupe qu'un rang secondaire dans son œuvre et, dans cette avenue de beautés immortelles, ne prend place qu'après «Lear», «Hamlet», «Othello», «Macbeth», «la Tempête», «Antoine et Cléopâtre» et bien d'autres.

Mais pour en revenir aux attaques injustes, on aurait tort de croire à l'invulnérabilité des chefs-d'œuvre. Il est au contraire assez facile de les blesser; et il n'en est aucun qui ne prête le flanc à de sévères et judicieuses critiques.

Rien de plus aisé que de «démolir» Homère, par exemple, de recenser les fautes de goût, les misères et les puérilités de Corneille, de blâmer l'indigence et les artifices de Racine. Quant à l'œuvre de Shakspeare, elle fut toujours la terre promise, le Paradis, la forêt de délices des pions et des cuistres. Du reste, il ne s'agit pas d'y tout admirer comme une bête, ainsi que le voulait Victor Hugo, qui, d'ailleurs, admirait «en creux» s'il est permis de s'exprimer ainsi. Il est parfois intéressant d'entendre la sagesse littéraire dire son fait au génie. Il y a, par examplе, telle critique de «Roméo e Juliette» (à vrai dire une piece de la jeunesse de Shakspeare, ayant, pa conséquent, tous les énormes et magnifiques défauts de la jeunesse), par Hell qui est terrible et presque irrésistible. A suivre cette charge haineuse, passionnée et pourtant clairvoyante, presque rien ne subsiste du grand dram d'amour. Mais relisez l'adorable poème, et tout est oublié. Il y a dans le

œuvres des grands poètes quelque chose qui échappe à toutes les chicanes du goût, de la morale, du bon sens même, c'est l'atmosphère, la vie, le milieu qu'ils ont créé et qui est si puissant qu'il ne peut obéir qu'à ses propres lois.

Mais quand on entreprend de donner aux hommes le spectacle de cette lutte de l'intelligence contre le génie, encore faut-il que l'intelligence qui descend dans l'arène soit, comme on dit, «en forme». Je ne voudrais pas manquer au respect que nous devons tous à l'auteur de *la Guerre et la Paix*, d'*Anna Karénine* et de quelques autres livres qui constituent, avec ceux de Balzac, dans le domaine littéraire, les titres de gloire définitifs du siècle passé. Il n'en est pas moins vrai que, depuis quelques années, le grand vieillard d'Iasnaïa-Poliana donne à ses fidèles un spectacle affligeant.

Nous tous qui l'avons tant aimé, nous tremblons maintenant, chaque fois qu'il rompt le silence, chaque fois qu'à l'occasion d'un de ces vastes événements qui bouleversent autour de lui un monde héroïque à la recherche de la lumière et dans l'attente d'une de ces paroles surhumaines qui précisent tout d'un coup l'avenir il envoie à l'univers, comme s'il était encore la voix sacrée de ces grandes choses, un pauvre et débile message de résignation morbide, qui ne s'élève pas au-dessus de ce que pourrait concevoir et élaborer un moine de l'An mil ou un bedeau malade.

Parmi tout ce que le christianisme nous apporta de salutaire et d'excellent, il ne choisit et ne préconise, avec une obstination radoteuse, que deux ou trois de ses conseils les plus néfastes, les plus hostiles à la vie telle qu'elle commence enfin à se révéler aux hommes dans sa plénitude et dans sa vérité; et avant tous, le conseil le plus malsain et le plus pernicieux: celui de la joue tendue au soufflet. Il n'y a donc personne auprès de lui qui prenne souci de sa gloire? Il n'a donc pas de proches ni d'amis, non pour lui dire que l'heure est venue de se taire — car il ne faut point chagriner les vieillards qui ont un tel passé — mais pour lui donner l'illusion consolante qu'il parle encore au monde, tout en prenant pieusement les précautions requises, afin que sa voix, qui désormais n'est plus la voix de son génie, ne vienne plus tourmenter ceux qui voudraient garder intacts le respect et l'admiration de son œuvre?»

Den Baconianern, die im letzten Jahre kaum von sich reden machten, zugleich aber auch den Anhängern des Stratforder Dichter-Schauspielers, sind neuerdings zwei Gegner entstanden, die allerdings untereinander auch nicht übereinstimmen. Zuerst erschien Peter Alvor mit einem «Neuen Shakespeare-Evangelium», das darin bestand, daß die Shakespeare-Dramen zwei Verfasser haben sollten, einen für die Tragödien und einen zweiten für die Komödien — und den «Hamlet». Der Tragödiendichter wäre Shakespeares Freund und Gönner Graf Southampton, der andere Graf Roger Rutland gewesen. Alvor stellt sich, wie er im *Tag* vom 21. Oktober 1906 mitteilt, die Sache folgendermaßen vor: Southampton gab von 1591—1598 ungefähr zehn Stücke heraus, sämtlich ohne Verfassernamen. Rutland schrieb 1593 sein Erstlingswerk «Venus und Adonis» unter dem Pseudonym «William Shakespeare», sowie 1594 die «Lucretia». Dann schreibt auch Rutland anonym bis 1598. Nun taucht plötzlich auf allen Stücken der Name «William Shakespeare» auf. Aus welchem Grunde, weiß Alvor nicht. Möglicherweise

waren jetzt politische Gefahren eingetreten, und die Anonymität Southamptons mußte beseitigt werden. Die Lösung wurde darin gefunden, daß Rutland sein altes Pseudonym wieder aufnahm, und Southampton verhüllte sich mit demselben Deckmantel. Aber während Julius Hart in seiner ausführlichen Besprechung der Alvor'schen Schrift (*Der Tag* vom 9. und 23. September 1906) den Grafen Rutland ablehnte, proklamierte gerade diesen als den Einen, den Einzigen, «die große Nummer Eins der Menschheit» Karl Bleibtreu in seiner Schrift «Der wahre Shakespeare». Alvors Hypothese, die von Bleibtreu selbst als absurd und unsinnig bezeichnet wurde, ist im Ganzen ziemlich unbeachtet geblieben; dagegen hat Bleibtreu einiges Aufsehen erregt und in Deutschland wie in England Kritiker gefunden, denen er seinerseits in einem Ton antwortete, der schon aus früheren Polemiken wohlbekannt war. Besonders eingehend hat E. Sieper (*Beilage zur Allgem. Zeitung* 290, 14. Dezember 1906) sich mit Bleibtreus Buch beschäftigt. Er führt zunächst die Zeugnisse für Shakespeares Autorschaft an, widerlegt sodann die Charakteristik, die Bleibtreu von Shakespeare entwirft («Säufer und schlauer Geschäftsmann — das ist das einzige, was wir von dem größten aller Musensöhne wissen»), und geht schließlich auf die angeblichen Argumente für Rutland ein, besonders auf diejenigen, die beweisen sollen, daß Rutland der Dichter des «Hamlet» sei. Auch die Einwände, die Bleibtreu gegen diese, durchaus überzeugende, Kritik erhob (*Beilage zur Allgem. Zeitung* 6, 8. Januar 1907), wurden von Sieper als völlig belanglos erwiesen. In England haben Edward Dowden und Ch. Herford Stellung gegen Bleibtreus Theorie genommen. In Zuschriften an verschiedene Blätter (*Berliner Börsen-Courier* vom 13. Dezember, *Ostsee-Zeitung* vom 15. Dezember, *Bohemia* vom 19. Dezember, *Weser-Zeitung* vom 29. Dezember 1906) spricht sich Bleibtreu über die Aufnahme seiner Shakespeare-Entdeckung in England aus und wendet sich namentlich gegen Dowden, dem er wissentliche Unwahrheit, grobe Unkenntnis, Verdunkelung für Unkundige und widerliche Aufblasung unbedeutendster Kleinigkeit zum Vorwurf macht.

VI. Shakespeares Zeitgenossen.

Edmund Spenser.

Gegenüber der Ansicht, daß Spenser seinen «Schäferkalender» in Nord-England verfaßt und durch ihn die Freundschaft seiner Gönner Leicester und Sidney sich erworben habe, glaubt P. M. Buck (*Modern Language Notes* XXI 3, 80ff.), daß die Bekanntschaft Spensers mit Leicester und Sidney schon bestand, als er den «Schäferkalender» schrieb, daß der größte Teil des Werkes, wenn nicht das Ganze, in Kent entstand, vielleicht sogar im Hause Sidneys, und schließlich, daß man Spensers Aufenthalt in Nord-England zu große Bedeutung beigelegt hat. Die erste Behauptung stützt er durch den Nachweis einiger Anspielungen auf Sidney und Leicester in der Dichtung, die nur durch eine nähere Bekanntschaft zu erklären sind. Die örtlichen Anspielungen des Werkes beziehen sich alle auf Kent oder Surrey und weisen vielfach auf die Nähe von Penshurst, Sidneys Wohnsitz. Jedenfalls war Spensers Reise nach dem Norden nur von geringem Einfluß auf den

Schäferkalender». Auch daß Gabriel Harvey, der sein Leben in London der Cambridge verbrachte, das Urbild der Rosalinde gekannt zu haben scheint, spricht für den südlichen Ursprung des Gedichtes. Zum Schluß bezeichnet Buck die Annahme von zwei Zweigen der Familie des Dichters, die sich durch die Orthographie ihres Namens (Spenser und Spencer) unterschieden hätten, als hinfällig. Wie der Dichter selber, so nahmen auch andere Träger des Namens es mit seiner Schreibung nicht genau.

Spenser verfolgte bei der Dichtung seiner «Faerie Queene» den Zweck, «to fashion a gentleman or noble person in vertuous and gentle discipline», wie er sich in seinem Brief an Raleigh ausdrückt. Zum Helden erwählte er sich König Arthur und bemühte sich, «to pourtraict in Arthure, before he was King, the image of a brave Knight, perfected in the twelve private morall vertues as Aristotle hath devised». Dieser Hinweis auf Aristoteles bereitet Schwierigkeiten, wie J. Jusserand ausführt (*Modern Philology* III 1, 373ff.), insofern bei Aristoteles eine bestimmte Aufzählung von zwölf Tugenden nicht existiert; die Zahl der von dem Philosophen in seiner Nicomachischen Ethik behandelten Tugenden ist nicht zwölf, und es sind auch nicht dieselben Tugenden, die den Gegenstand der Spenserschen Dichtung bilden. Dagegen begegnet die Zahl zwölf in moderneren ethischen Schriften, wie in der zweiten Ausgabe von Alessandro Piccolominis Traktat «Della Istitutione morale di tutta la vita dell' uomo nato nobile e in citta libera» (1560). Während in der Urausgabe Piccolomini nur elf Tugenden behandelt hatte, fügte er in der späteren noch die «Klugheit» hinzu und erreichte so die Zahl zwölf. Spenser kannte die Schrift, deren Titel fast wörtlich den Endzweck seiner Dichtung ausdrückt, und mag durch sie und ähnliche zu der Zahl gekommen sein, die er dem Aristoteles zuschreibt.

Ben Jonson.

Im vierten Band seines großen Werkes über London (6 Bde., 1805—1809) teilte David Hughson bei der Erwähnung der alten Devil Tavern und Ben Jonsons Beziehungen zur ihr «some of this comic writer's memoranda» nach «an antient manuscript preserved at Dulwich college» mit (S. 40). Eine ziemlich genau damit übereinstimmende Niederschrift dieser «Memorandums of the Immortal Ben» befindet sich auf der freien Rückseite des letzten Blattes eines Exemplars der Quarto 1674 von Jonsons «Catiline». Der jetzige Besitzer der Quarto, W. Bang, gibt ein Faksimile der Niederschrift in der *Mod. Lang. Review* I 2, 111.

Für die Saviolina-Szene in «Every Man out of his Humor» (V 2) sowie für die Sordido-Szenen (III, 7 und 8) vermutet W. Bang (*Engl. Studien* XXVI 2, 340ff.) als Quelle Castigliones «Cortegiano», von dem eine Übersetzung durch Sir Thomas Hoby 1561 erschienen war (vgl. die Tudor Translations). Auch der Name Bobadill in «Every Man in his Humor» geht vielleicht auf den «Cortegiano» zurück, worin eine Signora Boadilla vorkommt.

Für Jonsons «Volpone» sieht Wm. Hand Browne (*Mod. Lang. Notes* XI 4, 113), wie schon andere vor ihm, die Quelle nicht in Petronius, sondern

in Lucian. Er macht auf zwei Stellen aufmerksam, in denen die ganze Handlung mit Ausnahme des letzten Aktes wie die Eiche in der Eichel enthalten ist. In dem Dialog zwischen Terpsion und Pluto sagt Terpsion, der mit dreißig Jahren sterben mußte, von dem reichen neunzigjährigen Thucritus, den er zu beerben gehofft hatte: «He always looked as if he were at the point of death. I never went to see him but he would groan and squeak like a chicken barely out of the shell. I considered that he might step into his coffin at any moment, and heaped gift upon gift for fear of being outdone in generosity by my rivals». Und in dem Dialog zwischen Simylus und Polystratus erzählt der reiche alte Polystratus, wie er bei seinen Lebzeiten von Erbschaftsjägern bedrängt worden sei: «I gave each an express promise to make him my heir: he believed and treated me to more attentions than ever; meanwhile I had another genuine will, which was the one I left, with a message to them all to go hang. *Simylus:* Who was the heir by this one? . . . *Polystratus:* It was a handsome young Phrygian I had lately bought.»

Die Quellen von Jonsons Maske «News from the New World Discovered in the Moon» sind Lucians «Vera Historia» und «Icaro-Menippus». Beide Dialoge handeln von Reisen nach dem Monde (vgl. Joseph Quincy Adams in *Mod. Lang. Notes* XXI 1ff.).

Alfred Remy gibt in den *Mod. Lang. Notes* (XXI 3, 84ff.) Anmerkungen zu einigen spanischen Wörtern in Ben Jonsons Werken. «Lomtero» («Every Man out of his Humor» V 4) leitet er ab von «lomo» = Lendenstück. Dann wäre «lomito» ein zartes Lendenstückchen, «lomitero» einer der ein solches zubereitet, und hieraus wäre «lomtero» entstanden, das es aber tatsächlich im Spanischen garnicht gibt. «Verdugoship» («Alchemist» III 2) hängt nicht mit einem Eigennamen Verdugo zusammen, sondern mit dem Worte «verdugo», das ursprünglich Henker, dann auch «ungebildete Person» bedeutet. Verdugoship wäre demnach Ungeschliffenheit, Grobheit. «Adalantado» («Every Man out of his Humor» V 5) ist ein Schreibfehler für «Adelantado» = Statthalter einer Grenzprovinz. «Stoup» («Alchemist» IV 2) hängt der Form nach mit «estopa» (Packleinewand), der Bedeutung nach mit «estopilla» (feines Tuch) zusammen. «Pavin» («Alchemist» IV 2) = pavane war im 16. Jahrhundert der feierliche Modetanz der guten spanischen Gesellschaft.

John Fletcher.

Ein Aufsatz von A. L. Stiefel «Zur Quellenfrage von John Fletchers *Monsieur Thomas*» (*Engl. Studien* XXXVI 2, 238ff.) erhebt nachdrücklich Widerspruch gegen eine Dissertation von H. Guskar (*Anglia* XXVIII 397ff.), deren Ergebnis ist, daß Fletcher bei der Abfassung seines Dramas außer den schon früher von Koeppel angegebenen sechs noch 23 weitere, im ganzen also 29 Quellen benutzt habe. Ganz abgesehen davon, daß sich die Schaffensweise eines Dichters nicht so kompliziert vorstellen läßt, hat Guskar außer acht gelassen, daß Stiefel schon früher (*Zeitschr. für vergleichende Literaturgeschichte* XII 248f.) auf die «Astrée» des Honoré d'Urfé als eine Quelle Fletchers hingewiesen hat, durch die schon einige der von Koeppel an-

gegebenen Quellen ausgeschaltet werden. Dies hat auch Einfluß auf die Datierung des Stückes. Da der von Fletcher benutzte zweite Band der «Astrée» erst 1610 erschien, darf das Stück jedenfalls nicht früher angesetzt werden, vielleicht aber erst um 1620, da der 1619 erschienene dritte Band der «Astrée» wahrscheinlich auch benutzt wurde.

«Sir Gyles Goosecappe.»

In *Mod. Philology* IV 1, 25 sucht T. M. Parrott die Vermutung Fleays (*Athenæum*, 9. Juni 1883 und *Biogr. Chron.* II 322 f.) und Bullens (*A Collection of Old Engl. Plays* III 93 f.), daß das anonyme Drama «Sir Gyles Goosecappe» ein Werk Chapmans sei, durch eine genauere stilistische Untersuchung und Vergleichung mit andern Dramen Chapmans, namentlich mit «The Gentleman Usher», zu stützen. Wenn dies richtig wäre, so würde es ein Zeugnis für die Verbindung Chapmans mit der Truppe der Chapel Children sein, für welche damals auch Chapmans Freund Jonson arbeitete.

«Arden of Feversham.»

Die vielumstrittenen Worte «deep pathaires» (III 5, 51; vgl. *Athenæum* 24. Dez. 1903) liest H. Littledale als «deep suspires» (vgl. oben unter «Robert Greene»). Der tiefe Seufzer findet sich in der Zeile vorher in Alices Ausruf: «Ah, Mosbie!» Littledale weist zum Vergleich auf eine Stelle in Heywoods «Hierarchie of the Blessed Angels» (1635) hin, wo es (S. 516) heißt:

And fetching many a *deep suspire* and groan.
His melanch'ly grew almost to despaire,

wobei er die Frage aufwirft, ob Heywood an der Abfassung des Stückes irgendwie beteiligt war (*Mod. Lang. Review* I 3, 233).

Einen Beleg für «pathaires» bringt Percy Simpson aus W. Smiths «The Hector of Germanie» (1615) bei, wo das Wort nicht durch «suspires» ersetzt werden kann (*Mod. Lang. Review* I 4, 326).

«The Birth of Merlin.»

In einer Untersuchung über die Autorschaft des Dramas «The Birth of Merlin» lehnt Fred Allison Howe die auf dem Titelblatt der Ausgabe von 1662 behauptete Verfasserschaft Shakespeares ab. Doch hält er auf Grund stilistischer Beobachtungen und der nahen Verwandtschaft dieses Stücks mit Middletons «The Mayor of Queenborough» es für möglich, daß Middleton auch an diesem Werke beteiligt sei indem er einen Entwurf machte, den später William Rowley, der andere Verfasser des Stückes, ausgearbeitet habe (*Mod. Philology* IV 1, 193 ff.).

Der Verfasser der «Polimanteia».

Die «Polimanteia» (1595), in welcher die zweite Erwähnung des Namens Shakespeare zu finden ist, wurde bisher William Clarke zugeschrieben, weil die Dedikation W. C. unterzeichnet war. Nach einer Mitteilung Edward Dowdens (*Athenæum* No. 4107, 14. Juli 1906) ist William Covell, Mitglied

von Christ's College and Queen's College in Cambridge, der Verfasser. Sein Name ist in einem von Dowden erworbenen Exemplar völlig gedruckt.

Orthographie und Aussprache.

Eine Untersuchung der englischen Schreibung und Aussprache im Zeitalter Shakespeares auf Grund nicht für den Druck bestimmter Denkmäler, namentlich von Briefen und Tagebüchern, veröffentlicht Ludwig Diehl in der *Anglia* XXIX 133 ff. Die Orthographie solcher Denkmäler ist nur wenig oder noch garnicht von der Uniformierung beeinflußt, die sich bei der Drucklegung bemerkbar macht. Obwohl das Material, auf das die Arbeit sich stützt, nicht durchweg ganz zuverlässig zu sein scheint, wird doch die alte Regel bestätigt, daß die Orthoepisten den Lautwandlungen meist um ein Beträchtliches nachhinken und daher manche Lautveränderungen, die von Grammatikern bezeugt werden, schon früher anzusetzen sind. So ist z. B. in *ăl* + lab. der Schwund des *l*, der erst 1621 von Gill bezeugt wird, schon in den 50er Jahren des XVI. Jahrhunderts nachweisbar. Für die Verdunkelung des *ă* durch vorhergehendes *w* findet sich schon 1560 ein Beleg. Der Schwund des *w* in *wr* läßt sich um 1595 nachweisen, während das erste sichere Zeugnis dafür erst 1701 vorliegt.

VI. Nachleben Shakespeares.

Pepys und Shakespeare.

Welche Eindrücke ein fleißiger Theaterbesucher vom Theater im allgemeinen und Shakespeare im besonderen um die Zeit der Wiedereröffnung der Bühnen erhielt, zeigt das Tagebuch des Samuel Pepys, dessen Aufzeichnungen, soweit sie Shakespeare betreffen, Sidney Lee in einem Artikel der *Fortnightly Review* (Januar 1906) behandelt. Pepys war ein Mann des Durchschnitts. Das literarische Interesse trat bei ihm zurück gegen das für szenisches und musikalisches Beiwerk. Dem Eindruck gewisser Begleitumstände gab er sich gern hin. So fesselte ihn namentlich das weibliche Geschlecht auf der Bühne und im Zuschauerraum. Er war ein unermüdlicher Theaterbesucher; 351 Aufführungen registriert sein Tagebuch während der 9 Jahre und 5 Monate, die es umspannt. Dabei hatte er stets etwas puritanische Angst vor den Wirkungen dieser Leidenschaft. Als die Theater wieder aufgetan wurden, mußten sie zunächst auf alte Stücke zurückgreifen. Pepys begeisterte sich am meisten für gewisse Werke Ben Jonsons, Beaumonts, Fletchers und Massingers. Den «Alchemist» nennt er unvergleichlich; an «Every Man in his Humour» rühmt er «the greatest propriety of speech that I ever read in my life». Am meisten riß ihn Massingers romantische Komödie «The Bondman» hin. Fletchers «Custom of Country» machte ihm trotz seiner Anstößigkeit und literarischen Armseligkeit Vergnügen wegen der Rolle der Witwe, die seine hübsche Freundin Mrs. Knipp gab. Sein Interesse für Shakespeare war mäßig. Die überragende Größe des Dichters blieb ihm unbewußt. Er kaufte sich «Heinrich IV.», Teil I, und las auch «Othello» und «Hamlet». Als ihm eine Erste Folio angeboten wurde, nahm er lieber Fullers «Worthies» und Butlers «Hudibras». Später kaufte er sich

den zweiten Nachdruck der dritten Folio. Von den 351 Theateraufführungen gehörten Shakespeare 41. Vierzehn Stücke von ihm sah er. Wenigstens drei lehnte er rund ab, den «Sommernachtstraum», «Was ihr wollt» und «Romeo». Für ihren Reichtum an poetischer Phantasie und Leidenschaft besaß Pepys kein Verständnis: er war durch und durch prosaisch. Nicht einmal für den Falstaff konnte er sich sonderlich erwärmen. «Othello» hielt er anfangs für «a mighty good play», doch wurde es später durch eine triviale spanische Intrigen-Komödie in Schatten gestellt. Dagegen fand er Gefallen an «Hamlet». Den Monolog «To be or not to be» setzte er in Musik. Es ist ein wirkungsvolles Rezitativ im Stil der Großen Oper, in dem nach Lees Meinung vielleicht ein Echo der Deklamation des großen Schauspielers Betterton nachklingt, den Pepys besonders hoch schätzte und in dem wohl noch die Shakespeare'sche Tradition fortlebte. Den «Sturm» und «Macbeth» sah Pepys in D'Avenants Bearbeitung. «The Two Noble Kinsmen» wurden zu seiner Zeit als «The Rivals» gegeben, und ein Stück «The Law against Lovers» war nach «Measure for Measure» gearbeitet. Lee schließt mit der bitteren Bemerkung: «Wenn wir auch heute den Text, bis auf Kürzungen, ziemlich unangetastet lassen, so folgen wir in der musikalisch-szenischen Ausstattung der Stücke sehr nahe dem Zeitalter der Restauration. Wenn wir doch auch den Geist eines Betterton aufweisen könnten!»

«Macbeth», «The Tempest» und der Sturm von 1703.

In der Bühnengeschichte dieser Dramen vermißt F. J. Furnivall (*Notes and Queries* 10th S. V 161 f.) eine Erwähnung des Aufhebens, das von einer Aufführung dieser Stücke bald nach dem großen Unwetter vom 26. und 27. November 1703 gemacht wurde. Dieser Sturm war so furchtbar, daß man noch Jahre lang von ihm nicht als von einem, sondern nur von dem Sturm sprach. Die Theater wollten natürlich aktuell sein und setzten sofort Shakespeares Sturmstücke «Macbeth» und den «Sturm» aufs Repertoire, was Jeremias Collier und die Gegner des Theaters als eine sündhafte Verspottung Gottes auffaßten und denunzierten. In mehreren Schriften gaben sie ihrer Entrüstung Ausdruck. In einem «Briefe», der Colliers «Dissuasive of the Play-House» (1704) angehängt wurde, ist u. a. zu lesen (S. 18): «... that Dreadful Hurricane, the Voice of an angry Heaven, and Terrour of Earth and Sea, was, it seems, a Jest at the Play-House; Macbeth with his Lightning and Thunder the Entertainment of the Day, and the Mention of Chimnies blown down, clapt by the Audience with an unusual Length of Pleasure and Approbation. Was it possible? Mirth at such a Season! ... To suppose the Mention of Mischief was Mirth to the Ladies, were to make Macbeth Wiues of them or the very wayward Sisters of the Play, with whom Fair is Foul, and Foul is Fair, Mischief a May-Game, and Destruction a Delight». Ähnlich äußerte sich Collier in seiner Schrift.

Der Kontinent und Shakespeare im 18. Jahrhundert.

In einem Aufsatz über die Kenntnis von Shakespeare auf dem Kontinent zu Beginn des 18. Jahrhunderts zieht J. G. Robertson (*Mod. Lang.*

Review I 4, 312 ff.) einige bisher unbeachtet gebliebene Zeugnisse ans Licht. Die früheste Erwähnung Shakespeares in einer deutschen Enzyklopädie findet sich 1709, wo J. F. Buddeus in sein «Allgemeines historisches Lexicon» folgende Notiz über Shakespeare aufnahm:

«Shakespear, (William) gebohren in Stratton an der Avon, in der Engeländischen provintz Warwickshire, war ein berühmter poet, ob er wohl keine sonderbare gelehrsamkeit hatte, weßwegen man sich desto mehr über ihn verwundern mußte. Er hatte ein schertzhafftes gemüthe, kunte aber doch auch sehr ernsthafft seyn, und vortreffliche tragödien und comödien schreiben. Er hatte viel sinnreiche und subtile streitigkeiten mit Ben Johnson, wiewohl keiner von beyden viel damit gewann.»

Die Quelle dieser Angaben war Thomas Fullers «History of the Worthies in England» (1662). Fast wörtlich wurden sie mit Hinzufügung des Todesdatums in J. B. Menckes «Compendioses Gelehrten-Lexicon» (Leipzig 1715) übernommen. Auch die nächste Erwähnung, in der zweiten Auflage von Bentheims «Engelländischem Kirch- und Schulen-Staat» (1732), geht auf Fuller zurück.

In Frankreich sorgten namentlich drei Veröffentlichungen für die Verbreitung des Namens Shakespeare: die französische Übersetzung des «Spectator» (1714), die «Dissertation sur la poésie angloise» im Journal littéraire (1717) und des Schweizers Muralt «Lettres sur les Anglois et les François» (1725). Von besonderer Wichtigkeit ist die erste italienische Erwähnung in der Vorrede zu der Tragödie «Il Cesare» von Antonio Conti (1726). Hier wird zum ersten Mal in Betracht gezogen, was andere Nationen von Shakespeare (Conti nennt ihn Sasper) lernen könnten. Wahrscheinlich ist Conti nicht ohne Einfluß auf Voltaires Bemühungen um Shakespeare geblieben, und wahrscheinlich ist es auch, daß Bodmer alles, was er von Shakespeare wußte, sich aus dem französischen «Spectateur» und von Conti, dem er in seinen späteren Schriften sogar in der Orthographie des Namens Sasper oder Saspar folgte, angeeignet hatte.

Voltaire und Shakespeare.

Voltaires Drama «Zaïre» ist von neueren Literaturhistorikern, zuletzt von Lounsbury (1902), für eine Nachahmung von Shakespeares «Othello» erklärt worden, obwohl der französische Dichter in seiner *Épître dédicatoire* den englischen nicht unter seinen Quellen erwähnt. E. J. Doubedout führt in *Modern Philology* III 3, 305 ff. aus, daß Voltaire durch sein Schweigen eine Unterlassungssünde nicht begangen habe, da er tatsächlich sein Drama ganz unabhängig von Shakespeare schuf. Selbst wenn man «Zaïre» als ein Eifersuchtsdrama ansehe, so habe Voltaire genug französische Vorbilder gehabt, an die er sich hätte anlehnen können. Aber eine Analyse der «Zaïre» ergebe, daß die Eifersucht gar nicht das Thema von Voltaires Drama sei, sondern daß es sich vielmehr um einen dramatischen Konflikt zwischen Religion und Liebe handle, der in durchaus französischer Färbung gehalten sei.

Schlegel-Tieck-Conrad.

Eine Betrachtung der Diskussion über die von H. Conrad ausgeführte Revision zeigt, daß in zwei Punkten die meisten Kritiker übereinstimmen.

Im ersten wohl so gut wie alle: daß nämlich die Schlegel-Tieck'sche Übersetzung weder fehlerfrei noch unübertrefflich sei. Aber auch in einem zweiten Punkte scheinen sich die Meinungen vieler zu treffen: in dem Zweifel, ob eine Revision, wie Conrad sie unternommen hat, wirklich uns zu einer adäquaten Shakespeare-Übersetzung verhilft.

Nicht alle teilen diesen Zweifel. Wenn Brandl sagt, er sei kein Feind des Revidierens, sondern bleibe sogar ein Förderer des Revidierens für die Zukunft (*Zeitschr. für franz und engl. Unterricht* VI 43ff.), und Ludwig Bellermann in seinen «Gedanken über Hermann Conrads Revision der Schlegel'schen Shakespeare-Übersetzung» (*Vossische Zeitung*, Sonntagsbeilage 10—12 vom 10., 17. und 24. März 1907) schreibt: «Niemand leugnet, daß Schlegels Übersetzung hier und da der Verbesserung oder Berichtigung bedarf», so liegt darin, daß sie mit Conrad eine Revision für möglich halten. Bellermann billigt nachdrücklich die Grundsätze, mit denen Conrad an seine Aufgabe herangetreten ist, und erkennt an, daß es ihm in mehreren Fällen gelungen sei, Schlegel wirklich zu verbessern. Allerdings vertritt er die Ansicht, Conrad habe die selbstgesteckte Grenze, daß der Revisor über die Verbesserung wirklich sinnstörender Übersetzungsfehler nicht weit hinausgehen dürfe, allzu häufig überschritten. «Wäre Conrad seinen . . . Grundsätzen treu geblieben und hätte sich wirklich auf die Verbesserung sinnstörender Übersetzungsfehler und undeutlicher oder sprachlich anfechtbarer Stellen beschränkt, so ist garnicht abzusehen, warum diese Aufgabe nicht annähernd vollkommen hätte gelöst werden können. Aber der Eifer des Änderns und Meisterns hat ihn fortgerissen, so daß es aussieht, als hätte er sich's zur Regel gemacht, womöglich auf jeder Seite und noch öfter etwas Neues zu bringen. Solcher Aufgabe aber ist er nicht gewachsen, da ihm keineswegs jenes sichere Feingefühl für poetischen Ausdruck, jene seltene Gabe geistiger Einfühlung in den Dichter zur Seite steht, die uns bei Schlegel stets so erfreulich, ich möchte sagen so beruhigend berührt. Schlegel ist in seinen eigenen Werken gewiß kein Dichter ersten Ranges, aber dies hat er besessen wie wenige vor ihm und nach ihm. Immer, auch wo er einmal fehlgreift, hat man das Gefühl: so spricht ein Dichter, so kann er sprechen. Hätte Conrad nur den fünften, vielleicht nur den zehnten Teil seiner Änderungen gebracht, so würde er eine zwar bescheidenere, aber weitaus fruchtbarere und dankenswertere Arbeit geliefert haben.»

Auch Wilhelm Wetz (*Die Zukunft* XIV 207ff., 11. August 1906) ist der Meinung, daß durch die Revision die Berechtigung von Conrads Standpunkt und die Möglichkeit, ja, die Notwendigkeit einer Verbesserung des sogenannten Schlegel-Tieck zur Evidenz erwiesen sei. Er rühmt den Ernst und die Gewissenhaftigkeit von Conrads Arbeit. «Er ist auch ein gewandter Übersetzer und findet manchmal die glückliche Verdeutschung einer Stelle, die seinen Vorgängern nicht gelungen war. Man darf Conrad nachrühmen, daß er sich mit Erfolg bemühte, dem Wort und dem Sinn des Dichters zu ihrem Recht zu verhelfen, wo es früher nicht geschehen war. Das Verlangen nach philologischer Richtigkeit und nach Beseitigung schielender Übertragungen und undeutscher Wendungen ist in der Hauptsache durch den Herausgeber erfüllt . . . Wir begrüßen oft dankbar die nachbessernde Hand, namentlich in den Historien; manchmal wird man

jedoch finden, daß mehr Zurückhaltung geboten gewesen wäre; und manche Stelle wünschte ich in der ersten Fassung zurück». Immerhin findet Wetz Conrads Ausgabe, trotz verunglückter Stellen, im Ganzen besser als den alten Schlegel-Tieck. Und doch ist sein Schlußurteil, daß Conrad gescheitert ist; denn der Hauptfehler des alten Schlegel-Tieck, daß er reichlich ein Halbdutzend der größten Werke Shakespeares in mangelhafter Gestalt darbot, sei von Conrad nicht beseitigt worden. Statt die schwachen Leistungen Baudissins und Dorothea Tiecks zu überarbeiten, hätte er sie lieber durch Einführung anderer besserer Übertragungen, wie z. B. Philipp Kaufmanns «Macbeth», «Othello» und «Lear», Heyses «Antonius» und Wilbrandts «Coriolan», ersetzen sollen. «Wir stehen also wieder da, wo wir vor ungefähr fünf Jahren standen. Die Aufgabe harrt noch ihrer Lösung.»

Dem Standpunkt, mit R. M. Meyer die Revision überhaupt für eine undurchführbare Aufgabe zu halten, nähert sich der Kritiker des *Literarischen Zentralblatts* 13/14 (6. April 1907). Ihm ist Conrad noch viel zu schonend vorgegangen. Wir müßten versuchen, je eher, je besser von Schlegels «unsprechbarem Deutsch» (Hebbel) loszukommen. Und wenn der Referent auch zugesteht, daß an einzelnen Stellen die Revision weniger glücklich sei oder sogar hinter dem Wortlaut Schlegel-Tiecks zurückbleibe, so spricht er für die kommenden Auflagen den Wunsch aus, daß in ihnen immer mehr von Schlegel-Tieck verschwinden und durch glückliche Änderungen des Revisors beseitigt werden möge.

Im Prinzip wenden sich gegen Conrads Revision, bei aller Anerkennung seines idealen Strebens und seiner fleißigen Gelehrtenarbeit, Konrad Meier (*Englische Studien* XXXVII 3, 413ff.) und Ernst Kröger (*Archiv f. neuere Spr. und Lit.* CXVIII 183ff.). K. Meier betont, daß das erstrebte Ziel nur durch planmäßiges Zusammenarbeiten Vieler zu erreichen ist. «Und hierbei ist nicht eine neue Ausgabe das zunächst Wünschenswerte, vielmehr müßten vorerst die tatsächlichen Irrtümer bei Schlegel und auch die zweifelhaften Stellen in jedem einzelnen Stück und damit die Probleme der Textkritik und der Interpretation gesammelt und zur Erörterung gestellt werden; erst nachdem diese philologische Vorarbeit geleistet ist, kann daran gedacht werden, den Besserungen die geeignete dichterische Form zu geben.» Kröger erklärt sich als Gegner jeder Revision des Schlegel-Tieck. «Übersetzungen revidieren, verbessern wollen ist eine zweischneidige Sache; der vorliegende Text irritiert immer; der Revisor, der fortwährend zum Vergleich gezwungen ist, besitzt nicht die ruhige Sicherheit und Unbefangenheit des Übersetzers. Besonders gerechtfertigt ist diese Befürchtung —, wenn die zu revidierende Übersetzung aus einer ganz bestimmten Zeit- und Gefühlsstimmung hervorgegangen ist, wie dies bei Schlegel-Tiecks Shakespeare Übersetzung der Fall ist. Die Romantiker sahen ja Shakespeare nicht durch ein neutrales, indifferentes Glas, sondern durch ein Prisma, welches das Bild nicht unverändert wiedergab. Durch Retouchieren dieses Bildes das Original wiedergewinnen zu wollen, scheint mir ein von Beginn an verlorenes Unternehmen. Ich sehe nur einen Weg zu einer adäquaten Übersetzung Shakespeares, und dieser Weg führt nicht über Schlegel-Tieck, sondern besteht in einer ganz neuen, von Schlegel-Tieck unabhängigen Übersetzung streng philologischen Charakters. Der Grundsatz, daß jeder Übersetzer sich anlehne an seine

Vorgänger, gilt nicht für die Übersetzung der Romantiker, die ein Werk sui generis darstellt, an dem nicht gerüttelt werden darf. Denn zu welchem Shakespeare wollen wir zurück? Welchen Shakespeare wollen wir durch eine neue Übersetzung gewinnen? Doch nur den wahren, historischen Shakespeare, dessen Werke uns in der Folio von 1623 vorliegen, nicht den von irgend einer Zeit irgendwie aufgefaßten und empfundenen Shakespeare.»

Einer Kritik der Wetz'schen Kritik sowie der im vorigen Shakespeare-Jahrbuch erschienenen Rezension R. M. Meyers begegnen wir in der *Zeitschr. f. franz. u. engl. Unterricht* VI 63ff. aus der Feder Christian Eidams, der schon vorher sich in der *Nationalzeitung* (Beilage) vom 6. und 27. September gegen Kellers Ausführungen in der *Tägl. Rundschau* gewendet hatte. Leider bewegt sich die Polemik in diesem Aufsatz wie in zwei andern derselben Zeitschrift (H. Conrad, V 443ff.: «Prof. Brandl und meine Revision des Schlegel-Tieckschen Shakespeare-Textes» und VI 48ff.: «Erwiderung») stark auf persönlichem Gebiete. Eidam macht einer gewissen Gruppe innerhalb der Shakespeare-Gesellschaft den Vorwurf, sie versuche die wirklichen Verhältnisse und Vorgänge zu verschleiern, und vermißt am Shakespeare-Jahrbuch die wünschenswerte Unparteilichkeit[1]), während Conrad im besonderen die Haltung Brandls in der Revisionsfrage widerspruchsvoll findet. In seiner Zurückweisung dieses Vorwurfes (ib. VI 43ff.) hebt Brandl hervor, daß er kein Gegner des Revidierens, sondern nur des Revidierens durch die Shakespeare-Gesellschaft sei, und daß er selber es gewesen sei, der Herrn von Oechelhäuser Conrad als geeigneten Revisor empfohlen habe. Die Notwendigkeit dieser Angriffe und eine Förderung der Sache durch sie vermag ich nicht zu erkennen.

VII. Shakespeare auf der modernen Bühne.

Eine neue Inszenierung von «Was ihr wollt».

An eine moderne Shakespeare-Aufführung muß nach Wilhelm Schmidtbonn (*Masken*, Düsseldorfer Wochenschrift No. 19 vom 19. Febr. 1906) die doppelte Forderung gestellt werden: «daß uns die vollständige und richtige Szenenfolge des Shakespeare'schen Textes ohne Zwischenvorhang und doch in dem notwendig stimmungskräftigen Rahmen gezeigt wird. Beides versucht die Gustav Lindemann'sche Inszenierung am Düsseldorfer

[1]) Wenn Eidam dabei sagt, daß die ganz kurze Erwähnung günstiger Besprechungen in eine kleine Ecke am Schluß der Zeitschriftenschau verwiesen und so das *Audiatur et altera pars* allzuwenig berücksichtigt worden sei, so scheint er sich über die Entstehung der Zeitschriftenschau, die ohne die geringste Beeinflussung durch die Redaktion des Jahrbuchs von mir zusammengestellt wird, falschen Vorstellungen hinzugeben. Daß der Bericht über die Rezensionen des Conrad'schen Werkes nur einen geringen Umfang einnahm, entsprach nach meiner Ansicht der Bedeutung — nicht etwa von Conrads Arbeit — sondern dieser Rezensionen im Verhältnis zu der gesamten Shakespeare-Forschung, von der, soweit sie in Zeitschriften zum Ausdruck kommt, in diesem Abschnitt des Jahrbuchs ein Überblick gegeben werden soll.

Schauspielhaus zu bieten. Sie schiebt sämtliche Schauplätze der Dichtung — Küste, Straßen, Schlösser, Gärten, Inneres des Schlosses und sogar den Kerker — in einen einzigen Schauplatz zusammen und gestaltet diesen zugleich zu dem von der Dichtung unumgänglich verlangten malerischen und traumhaft reichen Bilde. So ist mit einem Male jeder, aber auch jeder Szenenwechsel beseitigt. Der Zwischenvorhang fällt nie, der Hauptvorhang nur einmal zu einer Pause, deren der Zuschauer von heute zum Ausruhen nicht entraten kann.» Die Einrichtung der Bühne ist folgende: «Im Vordergrunde links steht das Haus des Herzogs, rechts das der Gräfin. Ihre Gärten sind in der Mitte durch eine niedere, mehr andeutende Hecke geteilt. Das Zimmer des Herzogs ist durch die Terrasse, das der Gräfin durch einen offenen, hallenartigen Raum dargestellt. Der Weg von Haus zu Haus führt über die Treppe. Hinter der Treppe ist die Bühne zugleich erhöht: dort führt von links nach rechts die Straße vorbei, die hier zugleich die Straße von der Meeresküste her trifft Die Meeresküste selber ist im Hintergrunde gut sichtbar. Der Kerker Malvolios ist unter der Treppe rechts angebracht. Ohne daß der Dichtung — von Kürzungen abgesehen — auch nur die Gewalt eines einzigen Wortraubes angetan zu werden braucht, ist das ununterbrochene Ablaufen der Szenen, wie es die Münchener Bühne bringt, in noch ganz anderem Maße erreicht. Statt des ernüchternden Vorhanges und der ganzen nicht illusionsfähigen Bühnenzweiteilung erscheinen hier kleine ganz neue szenische Bilder von höchstem Reiz, die wohl in der Vorstellung Shakespeares gelebt hatten, aber auf der Bühne bis jetzt nicht zur Geltung kommen konnten. Die liebliche Botin Viola wird jetzt nicht mehr nur von Haus zu Haus geschickt, sondern man sieht sie auch ihren Weg hin und zurück nehmen. Man sieht nun, wie Malvolio der Viola den Ring nachträgt, man sieht die trunkenen Zecher in den dämmernden Morgen hinausziehen.»

Als Nachteile dieser Bühnenanordnung hebt Eugen Kilian (*Münch. Allgemeine Zeitung* vom 27. März 1906) den Mangel an Intimität, deren z. B. die Szene zwischen dem Herzog und Viola bedarf, und die störende Beengung des Spielraums, der immer nur zur Hälfte gebraucht werden kann, hervor. Er sieht überhaupt in dem Bestreben, die Schauplätze zusammenzulegen, um die Verwandlungen einzuschränken, eine Gefahr. Wenn auch bei diesem Stücke gerade eine weitgehende Vereinfachung möglich ist, so ist bei anderen Komödien und besonders bei den Tragödien ein solches Verfahren nicht möglich. Anstelle der immer mehr überhandnehmenden, übertriebenen naturalistischen Ausstattungskunst sollte man eine einfachere, stilisierende dekorative Kunst zu setzen suchen, die vor allem eine häufige, rasche und geräuschlose Verwandlung des szenischen Bildes gestatte.

Theaterschau.

Berliner Theaterschau.

Die Großzügigkeit, die gegenwärtig das Berliner Leben auf allen Gebieten charakterisiert, gibt sich auch in seinem Theaterbetriebe kund. Die bloße Tatsache, daß man hier ohne besondere Veranlassung oder Vorbereitung fünf verschiedene Dramen Shakespeares in einer Woche sehen kann, bildet einen nirgends sonst erreichten Rekord und genügt an sich, um der Reichshauptstadt einen ersten Platz im modernen Theaterleben zu sichern. Sie spricht ebenso sehr für die literarische Empfänglichkeit des Publikums als für das Streben der Direktoren, diesen Sinn in erziehlicher Weise durch beständiges Darbieten des Besten und Edelsten zu kräftigen und zu entfalten.

Wie jedes Licht seinen Schatten wirft, so ist es eine fürs Erste wahrscheinlich unvermeidliche Folge der Verallgemeinerung des Kunstgenusses, daß die Rücksicht auf die breiten Massen eine gewisse Veräußerlichung und Verflachung des Schauspiels mit sich bringt. Bei Vorstellungen für ein Publikum, das sich aus den verschiedensten, unter den verschiedensten Voraussetzungen ins Theater gehenden Kreisen zusammensetzt, muß man vielleicht notgedrungen zu andern Mitteln greifen als da, wo die *happy few* für die *happy few* spielen — wo ein Shakespeareabend sich zu einem vereinzelnden Fest erlesener Künstler und eines durch lange Tradition geschulten Auditoriums gestaltet.

Am wenigsten fällt die Vergröberung des Tones, die sich in einem Überwiegen des technischen Beiwerkes äußert, natürlich in einem Theater auf, in dem man von vornherein mit der Rücksicht auf die Schaulust der Menge rechnet. Im Neuen Schauspielhaus auf dem Nollendorfplatze wurde «Der Sturm» gegeben. Die Aufnahme des Stückes selbst in das Nachmittagsrepertoire einer solchen Bühne ist an und für sich ein Verdienst. Seine Wahl zeugt aber auch von Umsicht und Klugheit. Das Märchenspiel stellt verhältnismäßig weniger hohe Anforderungen an das schauspielerische Können der Einzelnen, oder vielmehr es kann bei geschickter und prächtiger Szenierung auch dann noch wirken, wenn die künstlerische Leistung nicht befriedigt. Im «Sturm» war beides der Fall; das Spiel dürftig, die Ausstattung reich und geschmackvoll. Die Vorstellung machte trotz dieses Mißverhältnisses Eindruck. Gleich das erste Bild — das mit den empörten Wogen einer sturmgepeitschten nächtlichen See kämpfende Schiff — packte. Der

Text — die Zurufe der scheiternden Mannschaft — fügte sich hier willig darein, dem stimmungsvollen Schaustück gleichsam nur die letzten Drucker aufzusetzen. Späterhin schien das Verhältnis des Interesses an dem, was man zu sehen, und dem, was man zu hören bekam, nicht immer das richtige. Jeder Akt überraschte durch neue Bühnenbilder voll landschaftlicher Reize und märchenhafter Pracht. Einer Symphonie in blau folgte eine in lila, und dieser eine in rosa und in grau. Aber die Schiffbrüchigen, die sich in der prachtvollen vulkanischen Einöde steif und hölzern bewegten und ihre Verse in mißverstandener Natürlichkeit zum Teil unverständlich herunter leierten, schrumpften zur nichtssagenden Staffage der fesselnden Landschaft ein. Und die lustigen Zecher kamen der Originalität der des natürlichen Felsenkellers, in dem sie ihr Wesen trieben, an Originalität der Laune nicht im entferntesten gleich, sondern brachten ihre weinseligen Späße unglaublich nüchtern und ledern vor. Ariel, in der Darstellung von Hedwig Gasny ein Wesen von ziemlicher Erdenschwere, gewann zum ersten Mal ätherische Leichtigkeit, als er am Schlusse mit Hilfe des Maschinenmeisters anmutig durch die Lüfte entschwand.

An die Stelle des Götter-Maskenspiels traten in traumhafter Ferne lieblich vorübergaukelnde Tänze à la Duncan. Nur Caliban enttäuschte einigermaßen, indem er sonderbarer Weise als ein affenartiger behaarter Halbmensch erschien, trotzdem Trinculo ihn doch als «seltsamen Fisch» anspricht. Im Ganzen aber war der Ausstattungskünstler unbestrittener Herr der Darstellung, deren Ehren auf seine Rechnung kamen.

Hätte die Phantasie der Spieler, ihr poetisches Empfinden, ihr warmes und verständnisvolles Erfassen der Rollen nur halb so viel geleistet, so könnte man von einer Meisteraufführung sprechen.

* * *

Shakespeare gibt so gut wie keine szenischen Anweisungen, und bei unseren spärlichen Kenntnissen über seine Bühne, ist dem modernen Dramaturgen die denkbar größte Freiheit eingeräumt. Es bleibt seinem eigenen Feingefühl überlassen, ob er seine Persönlichkeit in der des Dichters aufgehen lassen, sie gleichsam nur verwenden will, um ihm zu intensiverer Wirkung zu verhelfen, oder ob er die Dichtung gewissermaßen als ein Mittel benutzt, sich Lorbeeren für seine eigene Person zu suchen. Wir haben es in den letzten Jahren wiederholt erlebt, daß die Ausstattung, die das poetische Kunstwerk tragen soll, es in den Hintergrund drängte, weil der geistige Gehalt dem bunten Bilde, die Schlichtheit des Kunstwerkes — die der Bescheidenheit der Natur entspricht — einer verblüffenden Wirkung, die zarte Innerlichkeit effektvollem Gepränge geopfert ward.

In der Neuszenierung des «Sommernachtstraumes» im Deutschen Theater erschlug der Maschinenmeister den Dichter und die Bühnenroutine das Bühnenkunstwerk. Die Poesie des Waldes war in täuschender Natürlichkeit auf die Bretter gebracht, nur das traumhafte Weben der Seele, die funkelnden Glühlichter der Phantasie, die irrlichtelierenden Schwärmer des Humors schienen daraus verbannt, sie, die bei unendlich einfacheren äußeren Mitteln oft schon unendlich mehr Zauberstimmung hervorgebracht haben. Die Bühne glich der Welt am sechsten Schöpfungstage: alles war herrlich

nd vollendet — nur das menschliche Wesen fehlte. Die zarte, duftige chönheit der Verse wurde ohne jedes metrische Empfinden in eine Sphäre analster Alltäglichkeit gezogen, der sprühende Humor in platter und derber Veise gedehnt und durch Scherze verstärkt, die der Würde des Dramas zu ahe traten. Daß ein Kobold sich in eine Baumwurzel verwandelt und der lumpe Mensch über sie strauchelt, kann man als heiteren Beitrag zur Charakteristik des Waldesspuks gelten lassen. Wenn sich der Spaß aber unzähligemale wiederholt, indem von den vielen auftretenden Personen jede inzelne mit denselben Mätzchen auf die Bühne stolpert, so gehört dieser ustige Effekt doch eher in die Posse als in den «Sommernachtstraum». Leider läßt sicht nicht leugnen, daß das Publikum in Berlin wie in Wien Gastspiel des Deutschen Theaters 1905) darüber lachte, wie es denn an äußerlichem Beifall überhaupt nicht fehlte. Aber wer sich der priesterlichen Weihe bewußt ist, die auf dem Berufe liegt, dem Volke den Genius zu übermitteln, den kann es nicht für einen Verrat am Dichter entschädigen, wenn die Gründlinge Originalität und Naturtreue loben.

Übrigens wurde gerade im Punkte des Naturalismus, auf den sich in letzter Linie alles Streben richtete, gesündigt. Wer je südländische, geschweige denn griechische Frauen gesehen, ihre edlen Körperlinien, ihre großen, freien Bewegungen, die angeborene, auch bei größter Lebhaftigkeit gewahrte Vornehmheit und Anmut der Geberde — dem erschienen die Frauengestalten des «Sommernachtstraumes» doch nur als verkleidete Großstadtsoubretten allermodernster Prägung. Selbst bei den Märchenfiguren wird man von einem verfehlten Naturalismus sprechen können. Was für das «Nachtasyl» Realismus bedeutet, ist unwahr in Bezug auf den «Sommernachtstraum». Es gehört nun einmal zu unserer Vorstellung von guten Geistern, daß sie in Schönheit leben Eckige Bewegungen und häßliche, dürftige Erscheinungen berühren uns an ihnen, die doch nur in unserer Vorstellung existieren, als unecht. Dasselbe gilt auch von dem vielbesprochenen Puck des Fräulein Eysoldt. *Puck or Robin Goodfellow* nennt ihn Shakespeare, ohne andern Zusatz. Es war also sicherlich eine berechtigte Auffassung, die sogar viel für sich hatte. von der elfenhaften Tradition abzugehen und einmal den frischen, fröhlichen Waldgesellen Robin Goodfellow hervorzukehren Nur daß diese Gestalt, wo sie in der englischen Dichtung auftaucht, ein liebenswürdiges. freundliches Wesen ist, kein garstiger Kobold mit einem einförmig wiehernden Lachen.

Mißverstandener Naturalismus wurde auch der Neuszenierung des «Wintermärchens» im Deutschen Theater zur gefährlichen Klippe. Denn wie sonst soll man das durchweg streng festgehaltene böhmische Nationalkolorit bezeichnen, wenn man nicht einfach die Sucht nach raffinierten Neuerungen darin sehen will?

R. v. Kralik will unter den Böhmen des «Wintermärchens» Boier verstehen, d. h. Kelten, Gallier. deren Reich am Adriatischen Meere lag und mit Sizilien in Verbindung stand.[1]) Edmund Lippmann suchte nachzuweisen, daß Shakespeares, resp. Greenes Böhmen einfach das Sizilien benachbarte und mit ihm in historischem Zusammenhange stehende Apulien

[1]) Shakespeare-Jahrbuch XXXVII.

sei, die Terra Bohemundi oder Bohemia wie z. B. Martin Behaim von zeitgenössischen Gelehrten Martin de Bohemia genannt wird.[1])

Wollte die Regie sich nun nicht von philologischen Skrupeln plagen lassen und sich einfach an den Wortlaut bei Shakespeare halten, warum ließ man nicht auch die Meeresküste in Kraft an der Shakespeares Böhmen liegt? Sie allein hätte den Regisseur von vornherein auf die richtige Fährte bringen können. Denn dieses Böhmen am Meeresufer kann, wenn es nicht ein südliches, dem sizilischen nahe liegendes Reich ist, doch nur das Märchenland sein, der von der Wirklichkeit losgelöste richtige Schauplatz für die wunderbaren Vorgänge des «Wintermärchens». Auf die phantasiedurchwobene sprunghafte Handlung des Dramas wirkte die scharf umrissene Kontur der Örtlichkeit, in die sie das Deutsche Theater verlegte, und das von nordischer Schlichtheit beherrschte minutiöse Detail der Ausstattung fast als ein Kontrast, der jene Märchenstimmung zerriß, die in dem skeptischen, wirklichkeitsdurstigen Zuschauer ohnehin schwer genug aufkommt. So erlebte man es hier, daß der mit äußerster Sorgfalt zusammengesetzte szenische Apparat, der dazu dienen sollte, das Wort des Dichters wie ein akustischer Hintergrund zu verstärken, ihm entgegenarbeitete.

Das «Wintermärchen» fordert gerade seines unrealen Inhaltes wegen auch eine lokale Zweideutigkeit und ein zeitliches Schweben. Denn bei wirklich kunstgerechter Inszenierung handelt es sich nicht allein darum, daß sie der äußerlichen Zeit- und Ortsbestimmung des Dramas entspreche, sondern sie muß auch seiner inneren Stimmung angepaßt sein. Einen schlagenden Beweis hierfür liefern zwei Neuszenierungen des Wiener Burgtheaters. In der ungemein gelungenen des Tasso wurden Kostüme und Dekorationen um etwa eine Generation zurückgeschraubt, weil der in dem Drama herrschenden Atmosphäre reinster Renaissance auch nur eine äußerliche Fassung aus der edelsten Blütezeit dieses Styls zu entsprechen schien. Die spanische Krause, die der historische Tasso auf seinen Bildern trägt, hätte an Goethes Tasso befremdend und ernüchternd angemutet. Es war ein künstlerischer Anachronismus, der die beste Wirkung hervorbrachte. Für den «Don Carlos» dagegen wurde die Ausstattung mit raffinierter Echtheit nach allen Regeln des spanischen Hofzeremoniells durchgeführt, und das Ergebnis war, daß jener typische Geist des 18. Jahrhunderts, der den Lebensodem des Stückes bildet, nur desto schärfer hervortrat und schließlich an der Aufführung alles «historisch» schien — bis auf die Dichtung. Tatsächlich gibt es im Drama nur eine maßgebende Zeit- und Ortsbestimmung: diejenige, welche der Dichter selbst gibt. Sie muß dem Regisseur Gesetz sein.

Sieht man nun aber davon ab, daß der böhmische Nationalanstrich der einen Hälfte des «Wintermärchens» an sich sinnlos ist und mit der andern griechischen Hälfte eine störende Diskrepanz bildet, so wird für die Ausgestaltung des Bühnenbildes auf dem Deutschen Theater kaum ein Lob zu hoch gegriffen sein. Leben voll farbenfreudiger, Auge und Herz erquickender Schönheit atmete und regte sich in bunter Fülle auf den Brettern. Landschaft, Kleidung, Tänze, alles war gleich stylvoll, harmonisch abgetönt,

[1]) Shakespeare-Jahrbuch XXVII.

is ins Kleinste mit hingebungsvoller Liebe und feinem Verständnis auseführt. Nur daß man sich auch hier zu einem zu viel hinreißen ließ und . B. kein Bedenken trug, die Aufmerksamkeit des Publikums durch das inge Spiel anmutiger Kinder auf einer blumenbewachsenen Wiese von dem esprochenen Worte völlig abzulenken.

Gegenüber einer solchen Meisterleistung der Szenierung, wie sie dieser ierte Akt des «Wintermärchens» zeigte, ward es doppelt bedauerlich, daß ie der Dichtung — weil sie sich ihr nicht ein- oder unterordnete — dennoch icht zum Heil gereichte. Dem schaffensfreudigen und erfahrenen Regisseur or allen anderen möchte man zurufen: Es soll der Künstler mit dem König ;ehen — nicht eigene Wege wandeln oder gar den Pfad des Dichters kreuzen.

Gewiß wird kein Sachkundiger wünschen, daß das Schauspiel auf moerne Bühnenwirkungen verzichte. Gewiß wird eine geschmackvolle, künstleische Ausstattung ein Stück eher tragen als eine rohe oder nicht stylgenäße. Sicherlich erhöht es die Wirkung des Dramas, wenn auch Malerei md Plastik sich in seinen Dienst stellen. Aber daß sie sich wirklich und wahrhaftig in seinen Dienst stellen, das ist es eben, worauf es ankommt. Das szenische Beiwerk ist ein mächtiger, aber auch ein gefährlicher Behelf. Er wird zum vergleichenden Maßstab für die schauspielerische Leistung und spannt die Erwartungen doppelt hoch. Ist die äußere Hülle so köstlich, muß der Kern, den sie birgt, noch herrlicher sein.

Selbstredend geht es denn auch in dieser Hinsicht im Berliner «Wintermärchen» nicht ohne Enttäuschung ab. Schon die Regie hat auf die Personen nicht den Grad von Aufmerksamkeit verwendet wie auf die Requisiten. Das Zusammenspiel ist nicht so gesättigt mit individuellen Momenten, als es wünschenswert wäre, ja es setzt mitunter fühlbar aus. Während Hermione und Perdita ihre Wiedererkennung feiern (II, 3), stehen die übrigen Personen apathisch und starr herum, ohne sich irgendwie an dem wunderbaren Vorgange zu beteiligen.

Die Vorstellung beherrscht Leontes (Friedrich Kayssler), eine Erscheinung von edler, schöner Männlichkeit. Wie unter dem Druck einer fixen Idee steht er im Banne seiner Eifersuchts-Leidenschaft, die in kraftvoller Steigerung bei der Nachricht vom Tode des Prinzen zu einem Paroxysmus von Wut ausartet, in dem Leontes, seiner selbst nicht mehr mächtig, sich an dem Boten vergreift. Als er den Tod der Königin erfährt, stürzt er in einem jähen Zusammenbruch seiner physischen und moralischen Persönichkeit zu Boden. Sein stolzes Selbstgefühl ist auf immer vernichtet. Doch bleibt sein Schmerz, wie früher seine Leidenschaft, in den Grenzen königichen Anstandes.

Agnes Sorma spielte ihre Hermione aus der Sphäre des Heroisch-'ragischen in's Bürgerlich-Rührende. Sie gab im ganzen mehr eine Imogen ls eine Hermione. Sie war ganz Weib, nicht Königin; sie sprach in leisen, inigen Tönen zu Herzen, aber sie erschütterte nicht. In der Gerichtszene erkörperte sie die Lauterkeit, die alles duldende Demut der unrecht Verolgten, nicht die Majestät der Unschuld. Als Statue — sie stellte ein ußerst prächtiges Gold-Elfenbeinbildnis in goldener Mosaik-Nische dar — ehlte die Plastizität, die klassische hoheitsvolle Einfachheit der Erscheinung rie der Geberde.

Die Komiker ließen die leichte, unwillkürliche Lustigkeit vermissen. Der Humor lag ihnen nicht im Blut. Sie schienen alle klüger als ihre Rollen, und die tölpelhafte Dummheit kam mühselig und gezwungen heraus. Florizel und Perdita waren ein schönes Paar, aber kühl bis ans Herz hinan, nüchtern und befangen, ihrer Bauerntracht angemessen. Von der poesiedurchtränkten Liebesschwärmerei des Königssohnes und seiner Märchenprinzessin war kein Hauch zu verspüren.

Künstlerisch vollwertiger als die Aufführung des «Wintermärchens» war die des «Kaufmanns von Venedig» im Deutschen Theater. Das Ausstattungswesen hielt sich bescheiden im Hintergrund, ja es verzichtete durch Verlegung des Stückes in eine frühe Zeit auf manchen typisch venezianischen Schmuck wie den Kamm der Gondel, die Sammttalare der Senatoren und die prunkvolle *Sala del Consiglio*. Die Dekoration der ersten Szene, ein überbrückter Kanal, an dem eine Anzahl von Winkelgäßchen zusammenlaufen, bot ein stimmungvolles, charakteristisches und sehr malerisches Bild. Schade nur, daß die dritte Szene (bei Shakespeare: Öffentlicher Platz) die allerdings ebenso reizvolle, aber wenig variierte Ansicht eines anderen Seitenkanals brachte, die, sintemal Shylocks Haus (II, 5) wieder an einem schmalen Wasserarm liegt, durch die keine Entfaltung gestattende Enge des Raumes ermüdete. Geradezu verfehlt war die Inszenierung des fünften Aktes, in dem ein lautes und vordringliches Stimmungmachen alle echte Stimmung untergrub. Lang gedehnte schwüle Pausen und ein Übermaaß von Musik und Mondschein bildeten die pompöse Einleitung des Liebesduetts, das in völlig ungenügender Interpretation wirkungslos verhallte.

Else Heims Porzia erfreute durch natürliche Anmut und kluge Munterkeit, und Rudolf Schildkrauts Shylock bot das Ergebnis literarischer Schulung und fein abwägenden schauspielerischen Denkens. Entscheidend für seine Auffassung ist das Verzichten auf alle heroischen Effekte, mit denen diese Rolle seit Macklins epochemachendem tragischen Shylock häufig herausgeputzt wird, die aber, je virtuoser ihre Ausführung ist, desto greller dem Charakter widersprechen, den der Dichter als Episodenfigur dachte und mit dessen niedriger Gemeinheit er es auf komische Wirkungen absah. Doch auch der in dieser Richtung liegenden Gefahr einer Übertreibung ins Burleske geht Schildkraut aus dem Wege. Das spezifisch Jüdische der Erscheinung, des Jargons und der Geberdensprache wird diskret, nicht bis zum Abstoßenden aufgetragen. Seine Redeweise ist von dialektischer Schärfe, durchaus nüchtern, ohne Gefühlsmomente, nur leise durch den Affekt gefärbt, der seiner Race eigentümlich ist. Sein feistes Gesicht mit den hinter buschigen Brauen liegenden etwas glotzenden, aber klugen Augen und dem struppigen grauen Bart, seine behäbige Gestalt, die in dunkle, aber kostbare Stoffe gekleidet ist, kennzeichnen einen Mann, der sich in seiner fettglänzenden Haut nichts weniger als unbehaglich fühlt. Dieser Shylock ist durch und durch ein Krämergeist; auch die kleinlichsten, gedrücktesten Verhältnisse sind ihm nicht zu eng, so lange er in ihnen sein gutes Auskommen findet. Er ist der Mann ohne jeden Idealismus, dem nichts am Herzen liegt als der Mammon und nichts fehlt, so lange das Geschäft gut geht. Den Schlüssel zu seinem Charakter bildet sein Ausruf bei der Kunde, daß seine Tochter einen Diamanten im Werte von zwei-

ausend Dukaten veräußert habe (III, 1): «Der Fluch ist erst jetzt auf unser Volk gefallen, ich hab' ihn niemals gefühlt bis jetzt». Er ist die Fleisch gewordene Selbstsucht; das Schicksal seines Stammes und seines Kindes trifft ihn nur mittelbar, insofern seine Person dadurch in Mitleidenschaft gezogen wird.

Shylock ist ein gewiegter und selbstbewußter Geschäftsmann; in überlegener Klugheit hat er sich selbst wie seine Kunden jederzeit in der Hand. Als er mit Bassanio die Bühne betritt (I, 3), ist er zu dem Geschäfte mit Antonio bereits entschlossen. Sein Zögern ist nichts als ein Kniff. Shylocks Lebensgeist ist der Schacher. Seine Ethik richtet sich nach dem Kurszettel. Gut ist ihm gleichbedeutend mit vermögend. Sein Haß gilt darum viel weniger dem Christen als dem Geschäftsverderber Antonio, der zufällig ein Christ ist. Bassanios Einladung lehnt er nicht in einer Aufwallung von Nationalstolz ab, sondern teils aus physischem Ekel vor der verbotenen Kost, teils in der nüchtern-verständigen Erwägung, daß er außerhalb des geschäftlichen Verkehrs mit den Herren nichts zu tun habe. So spricht er die Worte: «Ich will nicht mit euch essen, mit euch trinken, noch mit euch beten» — ohne jede Emphase, leichthin, im Tone der Selbstverständlichkeit. Denn das Verstandesgemäße ist ihm das Selbstverständliche.

Wenn er von Antonio sagt: «Ich haß' ihn, weil er von den Christen ist» — so liegt darin weniger der gewohnheitsmäßige Nachdruck persönlicher Leidenschaft als die Äußerung einer im Ghetto traditionellen Antipathie. Man hat diesen Juden, dem jeder Enthusiasmus fehlt, im Verdacht, daß es mit seiner Religiosität nicht weit her ist. Die Erzählung aus der Bibel wird in demselben geschäftsmäßigen Ton vorgebracht wie alles andre. Die Bibel ist für ihn das wertvolle Buch, das die Sanktionierung seiner Geschäftskniffe enthält.

Ein Mensch, dessen Sinnen und Trachten so ausschließlich auf das Greifbare geht, der so rein nichts vom Märtyrer oder Nationalhelden in sich hat, der für eine Idee nicht einen Heller riskieren würde, kann naturgemäß einen so «unpraktischen» Vertrag wie den mit Antonio nur scherzweise schließen. Der Scherz entspricht in seiner grimmigen Brutalität der Gemütsroheit des Juden. Antonio ist ihm eben unbedingt und vollkommen sicher, sonst würde er seine dreitausend Dukaten nicht wagen. Denn:

Ich bitt' euch, sagt mir doch;
Versäumt er seinen Tag, was hätt' ich dran,
Die mir verfallne Buße einzutreiben?

Nur in einer leisen Unterströmung fließt das protzige Behagen nebenher, daß er den sozial so hoch über ihm stehenden Gegnern tatsächlich überlegen sei, und man fühlt dunkel, daß Shylock sich gegebenenfalls die Betätigung seiner Macht vielleicht sogar etwas kosten ließe.

Zwar sagt Jessica (III, 2), sie hörte ihn schwören, er wolle lieber des Antonio Fleisch als den Betrag der Summe zwanzigmal. Aber von diesem Shylock glauben wir, daß er seine Absicht, wenn sie ihm wirklich ernst wäre, klüglich geheim hielte. Aufgebracht, flucht und schwört er gewohnheitsmäßig, prahlerisch, aber ohne daß sein Entschluß ernst wäre.

Jessica, die freilich nicht eben viel Herz und Pflichtgefühl dem Vater gegenüber hat, sagt auch, er sei daheim ein Teufel. Lanzelot spricht nur von seinem Geiz. Was wir von Shylocks Wesen in seinem Hause zu sehen bebekommen (II, 5), ist kleinliche Nörgelei, in der sich ängstliches Mißtrauen und eine die väterliche Autorität mißbrauchende Herrschsucht äußern. Dem. der darunter zu leiden hat, mag sie teuflisch scheinen, wenn sie an sich auch nichts weniger als dämonisch ist. Ehe Shylock sich zum Mahle begibt (II, 5) wäscht er sich im Kanal die Hände. Das sind –, auch symbolisch zu nehmen — seine Begriffe von Reinlichkeit.

Gleich nach Jessicas Flucht kehrt er heim. Klopft mehrmals. Wundert sich. Schöpft Verdacht. Endlich gibt die Tür nach. Er ruft innen wiederholt: Jessica! Zornig, ängstlich, schmerzlich. Man hört ihn die Treppe hinaufpoltern. Verstörten Antlitzes erscheint er einen Augenblick auf dem Balkon. Stürzt die Treppe wieder herunter. Man glaubt das Öffnen einer Truhe zu vernehmen. Ein heiserer, gellender Schrei. Der Deckel klappt zu. Shylock wankt stieren Blickes, ohne Turban und Rockelor auf die Gasse und stürzt mühsam fort auf den Rialto. Es ist eine stumme Ergänzungsszene, die in aller Bescheidenheit die Intentionen des Dichters innerhalb des von ihm gezogenen Rahmens vertieft.

Shylocks Schmerz nach dem Verrate der Tochter (III, 1) äußert sich mehr in ingrimmiger Wut als in Trauer Gewohnt, sein Schicksal stillschweigend zu dulden, wie es sein Volk durch jahrhundertelange Knechtschaft ist, verbeißt er seine Qual, und selten nur kommt ein unwillkürlicher Ausbruch lauten Jammers über seine Lippen, wie

Sie ist verdammt dafür!

Unfrei, verstohlen und verstockt wie sein ganzes Wesen, ist sein Schmerz. Er flößt kein Mitleid ein. Der Verlust des Geldes, das Jessica mitnahm, steht im Vordergrunde Darum fällt ihm gleichzeitig der «andre schlimme Handel» ein, den er mit Antonio hat. Er hat mit aller Bestimmtheit auf dieses Geld gerechnet; jetzt, da er ohnehin schon aufs äußerste gereizt ist, dämmert ihm die Möglichkeit auf, daß er auch darum kommen könnte, und nun blitzt es in ihm auf wie eine tückische Ahnung, daß er aus dem Scherz Ernst machen könnte:

Er seh' sich vor mit seinem Schein!

Wozu wär es gut? fragt Salarino. Da schießt ein Funke aus seinem Auge wie aus dem eines Raubtieres, und mit einer pfeilschnellen Bewegung nach dem Kanal hinab schreit er in wild auflodernder Rachgier:

Fisch mit zu ködern!

Doch sogleich ist er seiner wieder Herr, und die Rede, in der er seine Rache motiviert, spricht er in dem demonstrierenden Tone eines Menschen. dem es vor allem um logische Klarheit zu tun ist. Er ist im Grunde eine leidenschaftslose Natur, ohne Extase im Guten wie im Bösen.

Tubals Bericht über Jessicas Verschwendung verursacht ihm einen physischen Schmerz, in dem er sich windet. Der Ausruf: «Ich wollte, meine Tochter läge tot zu meinen Füßen!» scheint ihm unwillkürlich zu ent-

ılüpfen. Vor dem Klang der eigenen Worte erschreckt, schlägt er die Hände r's Gesicht. Bei der Erinnerung an sein totes Weib fließt eine gewisse ehmut ein. Langsam sinnend, fast feierlich sagt er, daß er ihren Ring :ht für einen Wald von Affen hingegeben hätte. Die Geldgier allein ist . die ihn eben als einen entmenschten Vater erscheinen ließ.

Schadenfreude ist die erste Empfindung, die ihm nach dem vernichten- ›n Erlebnis warm aus dem Herzen quillt. Nach Antonios Unglück lechzend, ıcht er Tubal die Worte, die es ihm verkünden sollen, gleichsam aus der .ehle zu ziehen. Seine Bewegungen werden hastig, seine Finger umkrampfen en allzu langsamen Erzähler. Schließlich aber gewinnt die Krämerseele 'ieder in ihm die Oberhand, und mit infernaler Berechnung spricht er die Vorte:

Ich will sein Herz haben.

Nicht aus Rache, sondern als kluger Geschäftsmann. Hat er Antonio ei Seite geschafft, so liegt seinem Handel nichts mehr im Wege. Es gilt in Geschäft, das allen früheren die Krone aufsetzen wird.

Die Rolle hat ein ungeheures Wachstum. Shylock ist aus einer leinen Kröte von Rialto-Makler zur blutgierigen Bestie geworden. Seine üge sind jetzt härter, hagerer, bleicher, die Augen liegen tiefer, um den lund ziehen sich Furchen. Allein er ist äußerlich ruhig, im Gefühl seines ›echtes vollkommen sicher Sorgfältig gekleidet erscheint er vor dem enat. Seine Rede ist kurz angebunden, sachlich, scharf. Es kommt ihm ı erster Linie auf Deutlichkeit an. Wenn die Richter seine Sache ver- tehen, ist sie auch für ihn gewonnen. Mit der Zähigkeit, die eine Eigen- chaft seiner Race ist, besteht er, ohne sich zu ereifern, auf seinem Schein. ınfangs, weil Antonios Tod ihn einträglicher dünkt als die verfallende iumme, dann, als ihr Betrag ihm vervielfacht angeboten wird, aus Starrsinn, us der Rachsucht, die ihn zum ersten male in seinem Leben seiner Natur ntreu macht und ihn auf ein reales Gut verzichten läßt. Er bleibt dabei urchweg gelassen, er lächelt fast und wägt und genießt jede einzelne Silbe:

Wär jedes Stück von den sechstausend Dukaten
Sechsfach geteilt, und jeder Teil 'n Dukat,
Ich nähm' sie nicht, ich wollte meinen Schein.

Ein Gefühl selbstsichererer Dreistigkeit schwellt ihn. Dem Dogen ıft er ein lautes: Pfui über euer Gesetz! zu; Graziano reibt er voll Gering- :hätzung seinen Mangel an Witz unter die Nase. Er freut sich der Szene, ıd es dauert lange, bis er, des bevorstehenden Triumphes sicher, unge- ıldig wird.

Die Einwendungen, die ihm gemacht werden, nimmt er mit kalter onie auf:

Wodurch genötigt?

er:

Ist das so angegeben in dem Schein?

Einmal flößt ihm seine Sicherheit sogar etwas wie Mut ein.

Meine Taten auf meinen Kopf!

t er in entschlossenem Trotz, fast groß.

Der Eid hingegen, den er im Himmel hat, ist nichts als eine Ausflucht. Shylock würde es mit einem Eide nicht genau nehmen, wenn sein Vorteil auf dem Spiele steht. Dem Richter wirft er sein bewunderndes Lob hastig, wie ein konventionelles Trinkgeld hin, ohne wirkliche Bewunderung. Die Wage für das Pfund Fleisch zieht er mit der Geberde der Selbstverständlichkeit rasch aus dem Rockelor. Ein tüchtiger Kaufmann hat, was er allenfalls brauchen könnte, stets in Bereitschaft.

Anfangs merkt er es nicht, daß er, der Listige, von seinen Gegnern überlistet ist. Er glaubt sich am Ziel. Die plötzliche Wendung versteint ihn. Es ist, als legte sich eine Lähmung auf seine Gieder, Stumpfsinn auf seinen Geist. Die Schmähungen und Höhnungen, die er gewohnt ist zu ertragen ohne mit der Wimper zu zucken, gleiten jetzt völlig unbemerkt an ihm ab. Nur allmählich dämmert ihm das Bewußtsein seiner Lage auf. Er sieht ein, daß er den Kürzeren ziehen muß und ist nun rasch entschlossen, aus dem Bankerott zu retten, was sich retten läßt. Leise, zerknirscht fordert er sein Kapital. Als er merkt, daß auch dieses verloren ist, wendet er sich lautlos, zu gehen. Sein: «Ich will nicht lange Rede stehen!» soll seinem Abgang nur den Schein der Freiwilligkeit retten. Im übrigen ist er einerseits zu klug, andererseits zu sehr Sklavennatur, um sich nicht ins Unvermeidliche zu fügen. Aber der Schiedspruch, der ihm sein Vermögen nimmt, ist ein Schlag, unter dem er stöhnend und wimmernd zu Boden fällt. Er zerbricht seine Lebenskraft.

Ihr nehmt mein Leben,
Wenn ihr die Mittel nehmt, wodurch ich lebe.

Fürder kann ihm nichts mehr etwas anhaben. Apathisch flüstert er auf die übrigen Bedingungen:

Ich bin's zufrieden!

Und lallt dann mühsam:

Ich bitt', erlaubt mir, weg von hier zu gehen!

Schwerfällig erhebt er sich, um strauchelnd fort zu wanken. Als Graziano ihn an der Schulter packt, taumelt er willenlos, marklos in eine Ecke und schleppt sich endlich langsam am Geländer entlang hinaus.

Die durch ihre Schlichtheit erschütternde Darstellung des völligen Zusammenbruchs einer kraftvollen Persönlichkeit erinnerte in vielen Momenten an Josef Lewinsky, der seinen Shylock mit einer in manchen Punkten über die Grenzen des Ästhetischen hinausgehenden Realistik ausstattete, in dieser stummen letzten Szene aber ein ergreifendes Bild physischer und geistiger Vernichtung bot. In seinem Fall an der Tür, durch die ihn endlich ein Lanzenstoß beförderte, sah man ein Menschenleben auf Nimmerwiedererheben in den Staub geworfen.

Dem Shylock Schildkrauts steht im Deutschen Theater, wie es immer der Fall ist, kein ebenbürtiger Antonio gegenüber. Es kommt bei der Darstellung niemals zum Bewußtsein, daß Antonio der eigentliche Held des Stückes ist, und wir sehen es darum stets unter einem falschen Gesichtswinkel. Entschlösse sich ein bedeutender Schauspieler, seine Kunst an diese vom Dichter allerdings etwas spärlich bedachte Rolle zu wenden, so erlebten

ir vielleicht einmal einen «Kaufmann von Venedig», bei dem die bisher immer ur von den Literarhistorikern betonte Intention des Dichters lebendig von er Bühne herab zu uns spräche; nämlich: die Gegenüberstellung des höchsten Altruismus und des krassen Egoismus; uneigennützigster Aufopferung der Freundschaft und selbstsüchtigsten Außerachtlassens der natürlichen Bande; der Geringschätzung des materiellen Besitzes, wo ideale Güter in Betracht kommen, und des Geizes, der keinen Schatz kennt außer dem Golde. Es lag in der Natur des Problemes, daß Shylock, bei dem alles persönlich, alles in Praxis umgesetzt ist, die ungleich dankbarere Rolle werden mußte als der vergeistigte Antonio, dessen Größe eben in dem Abstrahieren von allem Persönlichen liegt. Um so lockender wäre die Aufgabe für einen Künstler, der etwas aus Eigenem zu geben hätte und sich zutrauen dürfte, die akademischen Züge Antonios mit individuellem Leben zu durchleuchten.

* * *

Im Königlichen Schauspielhaus liegt eine ältere Tradition vor als an den anderen Berliner Bühnen. Man betritt es in der Erwartung, die Spuren einer solchen Überlieferung im Guten wie im Schlimmen zu finden: feinere Durchbildung, stärkere Konvention. Bei der Aufführung des «Hamlet» machten sich indes beide nicht fühlbar.

Die Regie hat dem Dichter gegenüber ziemlich eigenmächtig geschaltet. Der Wunsch nach Szenenvereinfachung hat Lücken in das Stück gerissen, die die Kontinuität der Handlung viel empfindlicher stören als der Zwischenvorhang. Laertes verabschiedete sich — im Thronsaal! — von Vater und Schwester, und erst nachträglich erteilte der König die Erlaubnis zur Reise. Hamlet sprach seinen Monolog (III, 1) im Festsaal vor den leeren amphitheatralischen Sitzreihen, und dieses tief-innerlichste Denken gewann so den nschein einer Theaterprobe. Im dritten Akt gab es eine Dekoration in wei Etagen, in der der König oben durch den Türausschnitt einer Gallerie ehört und ein wenig gesehen ward, während sich unten das Zimmer der önigin befand, in dem Hamlet ohne Szenenwechsel sogleich erscheinen konnte.

Nun ist der häufige Wechsel des Schauplatzes aber einer der wenigen unkte von Shakespeares Bühnentechnik, über die uns sein eigener Wille iberliefert ist. Die Mannigfaltigkeit des Ortes ist ein charakteristisches Moment seiner lebensvollen Kunst. Schnitte dringen hier leicht ins Fleisch und sollten nicht ohne zwingende Notwendigkeit gemacht werden.

Dasselbe gilt von den Textstrichen. Man wünschte sie — wenn denn überhaupt gestrichen sein muß — in Ehrfurcht ausgeführt. Shakespeare verbessern wollen, ist ein gefährlicher Standpunkt.

Im Königlichen Schauspielhause wird Hamlets lange Rede (I, 4) getrichen, in der er seine glühende Ungeduld hinter Exkursen über Dinge erbirgt, die ihm in diesem Augenblick höchster Spannung gleichgültig sein üssen. Der Darsteller verliert dadurch nicht nur die Gelegenheit zu einem ackenden Doppelspiel, sondern auch die Möglichkeit, die fieberhafte Erartung des ihm bevorstehenden Außerordentlichen zu veranschaulichen nd im Publikum die Stimmung für das Erscheinen des Gespenstes vorubereiten. Ehe man sich's versieht, ist es da.

Hamlets Szene mit Polonius und den Schauspielern (II, 2) ist so gekürzt, daß alle lebensvolle Rundung und Ausgestaltung verloren geht;

seine Szene mit der Mutter (III, 4) so zusammengezogen, daß die Sprunghaftigkeit, die Zerfahrenheit seines Geistes, die hier auf die Spitze getrieben ist, verschwindet. Die Entsendung Hamlets nach England (IV, 3) fällt ganz aus, u. a. m.

Andrerseits geht in dem Streben nach übertriebener Deutlichkeit der Regie an einzelnen Stellen das Gefühl für natürliche Einfachheit verloren. Allzu dickes Unterstreichen schwächt die Wirkung des Selbstverständlichen. So teilt sich z. B. (III, 1) der Vorhang der Eingangstür, und Polonius und der König beobachten sekundenlang Ophelia und Hamlet, die, wenn sie sich unbefangen bewegen würden, sie ihrerseits sehen müßten. Durch das geräuschvolle Zuziehen des Vorhangs erschrickt Hamlet und tritt mit der — nun, da er die Gewißheit des Verrates hat — hinterhältigen Frage vor Ophelien: «Wo ist euer Vater?» Um wie viel wirkungsvoller ist es, wenn der argwöhnische Hamlet durch eine leichte Regung des Vorhanges von dem in seiner Seele schon lauernden Verdacht gepackt wird und seine Frage in ehrlichem Zweifel stellt. Feine Nüancierung fordert freilich aufmerksame Zuhörer. Aber man wird ein Publikum nie und nimmer zur Hellsichtigkeit erziehen, wenn man es an so derbe Winke gewöhnt.

Der Hamlet des Herrn Matkowsky hatte in der äußeren Erscheinung etwas Schlaffes und Müdes (fett und kurzatmig!). In der Auffassung war er weich, fast ans Sentimentale streifend, mit entschiedener Hintansetzung der dialektischen Schärfe; nicht der tiefsinnige Grübler, den die tüftelnde Subtilität seiner Bedenken von der Tat abhält, sondern langsam aus Hyperempfindsamkeit, mehr Gefühls- als Verstandesmensch. Seine Liebe für Ophelia wird durchweg stark betont. Eine Erinnerung an sie genügt, daß er (II, 2) die Worte «O Jephta, Richter Israels», fast weinend, den Kopf auf Polonius' Schulter gelegt, spricht. In seiner Szene mit Ophelien selbst (III, 1) kämpft er, nachdem er das harte Wort «Ich liebt' euch nicht!» hervorgestoßen, einen Kampf mit sich selbst, der in einem Fußfall und einer leidenschaftlichen Umarmung endigt. Desgleichen gipfelt die Szene mit der Mutter (III, 4) in einer Umarmung unter Schluchzen. Man kann nicht sagen, daß der Charakter Hamlets dadurch an Übersichtlichkeit und Klarheit gewönne. Doch legt es der Künstler auch offenbar weniger auf den Gesamteindruck an als auf eine möglichst wirksame Ausgestaltung der einzelnen Szenen: teils durch unmittelbares Nebeneinanderstellen entgegengesetzter Stimmungen — (in dem Monologe «Sein oder Nichtsein» zieht er bei «Durch Widerstand sie enden» den Dolch aus der Scheide; bei «ein Ziel, auf's innigste zu wünschen» ist er gerührt; bei «So macht Gewissen Feige aus uns allen» lacht er höhnisch auf) — teils durch Originalität der Geberde. In der Schauspielszene entreißt er Ophelien einige Blumen, die er sich wie ein Visier vors Gesicht hält — entweder um zwischen sie hindurch unbemerkt den König zu beobachten, oder um den Eindruck der Tollheit zu machen.

Fräulein Wachner, eine anmutige Ophelia, vermied in ihrer Wahnsinnsszene tunlichst jede Anspielung auf ihre Lage, indem sie den Wahnsinn pathologisch in möglichster Unbewußtheit dessen, was sie spricht, mit gutem hysterischen Lachen agierte. So wurde hier eine prinzipielle Frage negativ beantwortet, die Freiherr von Berger eben in den letzten Tagen

n positivem Sinne gelöst hat.[1]) Der Wahnsinn ist vom Dichter in diesen zenen ganz gewiß nicht in psychiatrischer Naturtreue beabsichtigt. Er bedeutet nicht die Auflösung, sondern die Erhöhung dessen, was die eigentliche Persönlichkeit ausmacht. «Zerrüttung und Raserei erscheint als Ausdrucksform ungeheurer Gemütserschütterungen, welche eines normalen Ausdruckes, der das Instrument seelischen Lebens unzerstört ließe, nicht mehr fähig sind.» So wird der Wahnsinn «ein Superlativ des Pathos».

Den Polonius gab Herr Vollmer mit stattlichem Äußeren und der selbstgefälligen Wichtigkeit des geschätzten hohen Beamten unter Vermeidung komischer Wirkungen. Aber der zurückgepreßte Humor der Rolle schien gewaltsam nach Äußerung zu drängen. Das echt menschliche Zwielicht on Ernst und Lächerlichkeit, in dem Polonius flimmert, macht ihn zu einer esonders interessanten Aufgabe. Daß der neue König auf ihn hält, ihn inen Mann von Treu und Ehre nennt, würde nicht allzu schwer ins Gewicht allen. Er war ihm ja «stets der Vater guter Zeitung» (II, 2). Er könnte hm willfähig gewesen, ihm nach dem Munde geredet haben, wie er es Iamlet tut (III, 2). Aber die Lehren, die er seinen Kindern gibt, beunden zweifellos einen Vorrat von Lebensweisheit, den kein geckenhafter Narr aufspeichert, und doch geberdet sich Polonius hin und wieder als olcher. Wie nun beides zusammenreimen? Der Dichter scheint einen Wink afür in der Sprache des Polonius gegeben zu haben. Sie huldigt noch vollommen der Modeziererei des Euphuismus, während die anderen Personen les Dramas ihr bereits entwachsen sind. Polonius wird durch dieses altnodische Wesen als sehr bejahrt charakterisiert. Folglich dürfte wohl dieenige Darstellung das Wesen der Rolle am sichersten treffen, die ihn als inen ehrwürdigen, gescheidten Mann auffaßt, der aber schon etwas senil st. So spielt ihn seit kurzem Alexander Roempler am Wiener Burgtheater.

Vorzüglicheres als im «Hamlet» leistete das Königliche Schauspielhaus in «Heinrich IV», Teil 1. Von den Bühnenbildern wirkten viele — besonders die Straße bei Gadshill (III, 2) mit der charakteristisch englischen Landschaft — anregend und erfreulich. Zusammenziehungen und Striche waren weniger empfindlich, wenn auch z. B. das erste Gespräch zwischen Falstaff und Heinz sein Gepräge traulicher Gemütlichkeit dadurch verlor, daß es im Thronsaal vor sich ging.

Herr Staegmann, der einen edeln und frischen Laertes gespielt hatte, erleugnete diese schönen Eigenschaften auch als Prinz Heinz nicht. Er brachte eine elegante Erscheinung und vornehmen Anstand mit; man glaubte hm den Königssohn. Was man nicht recht einsah, war, warum er ich dem seiner hohen Stellung so wenig angemessenen Umgang mit Sir John und seinen Kumpanen hingab. Denn die schäumende Lebensfülle, die iebenswürdig-tolle Ausgelassenheit, der ungebändigte Übermut dieser jugendkräftigen Vollnatur — alles das, was uns erklärt, warum der hochgesinnte Prinz es an dem Hofe des alternden, griesgrämigen Königs vor Langerveile nicht aushält und über die Schnur haut — alles das fehlte diesem Heinz. Er war viel zu korrekt für seine tollen Streiche.

Wie es ihm an prickelnder Champagnerlaune gebrach, so vermißte man uch im letzten Grunde an dem äußerst sorgfältig herausgearbeiteten Falstaff

[1]) Vgl. Der Wahnsinn auf der Bühne, Neue Freie Presse, 31. Dezember 1906.

des Herrn Pohl den übergoldenden Sonnenschein des Humors. Die scha pointierte Verstandesarbeit trat besonders in den ersten drei Akten mitunt stark an die Oberfläche und vereitelte dadurch den beabsichtigten Eindru ungezwungenen Sichgehenlassens. Es war kein Temperament, das sic unwillkürlich vor uns auslebte, und darum fehlte ihm auch die unwide: stehliche Überzeugungskraft, die den Falstaff Bernhard Baumeisters aus zeichnet, welcher in dem Monologe (IV, 2) doch vorbildlich zu wirken schie Auf die gutmütige Schelmerei und breite Behaglichkeit, durch welche de schmutzige, liederliche Ritter des Altmeisters bei all seiner Verworfenhei liebenswürdig wirkt, hatte dieser Falstaff verzichtet. Er war ungleic schneidiger, durchtriebener, bramarbasierender, derber und zugespitzter in seinem Witz. Seinen Höhepunkt erreichte er (III, 4), als er sich von den Prinzen durchschaut sah, einen Augenblick verlegen ward, aber sofort die Möglichkeit erspähte, sich aus der Klemme zu ziehen, vergnügt in sich hineinlachte bei dem Gedanken einer neuen List und endlich wie im Triumphe über seine Findigkeit in die Worte ausbrach: «Ich war feige aus Instinkt!»

In Wirklichkeit freilich ist es nichts weniger als das Instinktive, was den Falstaff des Herrn Pohl leitet; er hat vielmehr ein sehr klar abwägendes Urteil. Es kommt einem bei der Vorstellung im Königl. Schauspielhause nicht recht zum Bewußtsein, daß der Dichter in dem unsterblichen Paare Heinz und Falstaff in kontrastierender Weise das impulsive Leben verkörpert hat, das als Temperament, als Trieb, als Genius des Menschen Schicksal ist: im Prinzen den natürlichen Impuls des edlen Gemütes, das sich zur Freiheit durchringt, im Ritter das unedle, das ihm erliegt. Beide waren, wie sie über die Bretter des Schauspielhauses schritten, nicht die genialen Ausnahmsnaturen, die dem normalen Sittenkodex nicht unterstehen, und eben darum waren sie auch nicht die unwiderstehlichen Herzbezwinger.

Der Percy des Herrn Matkowsky strotzte von schöner jugendlicher Kraft. Das Gebrechen des Stotterns wurde in geschmackvoller Weise nu durch ein im Affekt stoßweises Reden angedeutet. Der äußeren Vollblut erscheinung des Trotzkopfes entsprach aber die glühende Leidenschaft nich ganz. Seinem auflodernden Jähzorn waren vielfach Sordinen aufgesetzt, sein ungestümes Aufbrausen schien absichtlich gedämpft, seine polternde Ungeschicklichkeit überaus maßvoll; über die Szene mit seiner Gattin (II, 3) huschten diskrete humoristische Lichter.

Mit den Nebenrollen geht es in Berlin wie in anderen Städten. Man verfügt nirgends über die Anzahl guter Episodenspieler, die Shakespeare erfordert. Zu seiner Zeit muß das in diesem Punkte beneidenswert anders gewesen sein, sonst hätte er, der doch die Bedürfnisse des Theaters stets im Auge behielt, seine Stücke wohl danach eingerichtet.

Will man das Gesamtergebnis dieser Eindrücke zusammenfassen, so wird man die Leistungen der Berliner Bühnen als unbedingt schätzenswert, in vieler Hinsicht imponierend bezeichnen. Was ihnen fehlt, ist jener letzte Goldglanz der Vollendung, den Laien als das undefinierbare Etwas im Kunstwerk bezeichnen und in Imponderabilien suchen, für die der Fachmann jedoch meistens faßbare Ursachen und Wirkungen anzugeben weiß oder wenigstens zu finden strebt.

Wien. Helene Richter.

Die Shakespeare-Aufführungen in München 1906.

Die Durchschütterungen, die laut unserem letzten Berichte das Hofschauspiel zu erleiden hat, ließen es wirklich nun im Herbst 1906 auch zur Verabschiedung des schon lange leidenden und beurlaubten Oberregisseurs Jocza Savits kommen. Einundzwanzig Jahre sind es, daß Herr Savits, der für die Regie Shakespeare'scher Werke stets Vorliebe und eifrige Hingabe bekundete, fast ausnahmslos die Vorstellungen des großen Briten an der Hofbühne leitete. Eine merkwürdige Stellung unter den Theaterleitern nahm er darin ein, daß er die Gebilde dichterischer Phantasie auf dem Holz des Bühnengerüstes, das mit seinen sinnlichen Mitteln ihrer Geistigkeit sich ganz hingeben soll und ihr dabei doch so vielfach widerstrebt und widerspricht, unumschränkt zur Herrschaft bringen und ihr Geistesleben restlos der sinnlichen Vermittelung einzukörpern bestrebt war. Daß nicht bloß Stimme und Leiblichkeit der Schauspieler, sondern desgleichen der gesamte übrige sinnliche Stoff auf den Brettern für die Zwecke der Dichtung zur Geistigkeit künstlerischer Form geadelt werde, das ist ja die wahre Aufgabe der Szene, der einzige Sinn aller Arbeit der Regie, das Ziel auch alles Ringens mit Maschinerien, wo jene noch auf gesunden Bahnen schreitet. In der Zeit einer naiven Blüte gelingt ihr das leichter, als in Perioden vorgeschrittener Bildung, welche in Übereinstimmung mit der geistigen Kulturgeschichte auch die äußeren Kulturverhältnisse in Kostümen wie in Prospekten usw. bis zu einem gewissen Grade mit Recht verdeutlicht wünscht. Ist doch die sinnliche Umwelt für die Dichtkunst von ihrem Urbeginne an niemals etwas Gleichgültiges. Nimmt sie in der Epik sogar einen bedeutsamen Platz mit umständlicher Schilderung ein, wird es etwas gänzlich Verschiedenes, wenn das dort nur in Worten der Phantasie Vorgestellte hier mit seiner Stofflichkeit in Ausdehnung und Gewicht die Szene füllen soll. Dort wird durch die Schilderung mit ihrer verständnisinnigen Freude an Natur und Menschenschöpfung bis ins Kleinste der Sinnenstoff vergeistigt, durch die körperliche Ausführung auf der Szene wird er zur trägen Masse, die mit dem Gange der dramatischen Fortbewegung nicht Schritt hält. Die Personen der Dichtung, indem sie durch die Leiblichkeit der Schauspieler abgebildet werden, bringen ununterbrochen die seelischen Stimmungen der Rede teils sprechend, teils anhörend oder auch das von den Lippen Verschwiegene, innerst Gehegte zum Ausdruck und neben diesem wechselnden seelischen Leben hat das Aussehen der Leibesgestalt an sich da nicht die geringste Geltung. Darum erweist die Szene der Aufführung einen großen Dienst, wenn sie die Schauplätze, welche die Kunst des Epikers mit Lust schildert, Hain und Flur, das Heim des Fürsten, Bürgers oder Bauern, Gärten, Kirchenwölbungen, Kerkerwände usw. in treffenden Abkürzungen uns so treffend und schön vorführt, als ob alle diese Örtlichkeiten mit der bestimmenden Bedeutung, den sie für die Erläuterung der Handlung besitzen, an ihrer Stelle gleichfalls mitsprächen. Das ist dann um so dankenswerter, weil im dramatischen Gespräche zuweilen jede aufklärende Beschreibung der Szenerie mangelt. Die Phantasie der Hörer hat sicherlich bereits die angestrengteste Aufgabe, da sie sich unzerstreut einzig dem Nachempfinden innerer Seelenbewegungen hingeben soll, und es müßte, wenn sie außerdem noch von der

Ergänzung der äußeren Umwelt durch die Phantasie abgezogen würde, das mehr beunruhigend, als sammelnd wirken. Ebenso wie die maßlos zerstreuende und geradezu die Phantasie abtötende Überladenheit der naturalistischen Ausstattungsbühne ist daher die völlige Beseitigung der Dekoration, womit die Phantasie eines erwünschten Stützpunktes beraubt würde, zu meiden. Nicht die der dramatischen Stimmung dienende, sondern die aufdringlich um ihrer selbst willen aufgerolle Szenerie ist von Übel. Da ich mich des Bewußtseins nicht begeben kann, unter allen Kritikern, die sich der Münchener Reformbühne annahmen, von ihren Anfängen bis heute am Entschiedensten und Ausdauerndsten ihren Wert und Segen aufgefaßt und festgehalten zu haben, ist es mir schon recht bald als Wunderlichkeit entgegengetreten, daß gar manche Häupter der Literatur und Kunst, wie es — Gott sei es geklagt! — so oft deutsche Art ist, eigensinnig von einer Sache, die nicht von ihnen selbst ausgegangen war, sich abwandten. Unter ihnen war es ein gefeierter Dichter, der mir nichts anderes entgegnete, als daß ihm diese Münchener Neuerung nicht weit genug gehe, da man von jedem Szenenprospekte absehen solle. Wenige angesehene Männer, wie z. B. Wilh. Riehl, traten für die nach Ludwig Tiecks Wunsch mit der Dekoration vereinigte altenglische Bühne, wie sie in München verwirklicht wurde, fest und tapfer ein, wenige nur begriffen, daß diese Bühne, wenn sie keine antiquarische Kuriosität bleiben und nicht als störende Ausnahme die gewohnte Szenenart des Theaters unterbrechen wollte, allmählich auf alle Theatervorstellungen auszudehnen sei. Daß die Richtigkeit dieser Forderung, wenn man mit solch einer Bühne überhaupt auf richtigem Wege ist, gewißlich zu gelten hat, wird von ihren Anhängern wie Gegnern mir mehr und mehr zugestanden.

Der künstlerische Zweck dieser Reformbühne wurde vom Oberregisseur Savits sofort auf das Begeistertste erfaßt, wie denn er es war, der für die erste Ankündigung der Intendanz eine Reihe von Stimmen hervorragender Fachmänner als glückliches Geleit zusammenstellte. Herr Savits, der stets der geistige Führer dieser Bühne war, lief vielleicht mitunter mehr Gefahr, die sinnliche Hilfe des Schauplatzes in der rechten Anwendung gering zu achten, als den dichterischen Gehalt der Dramen und das ihn auf der Bühne formende Zusammenspiel der darstellerischen Kunst. Vom gemeinen Geschäfts- und Effekttreiben unserer Theaterbeherrscher, die geschmeidig sich dem Publikum in seinen rohen Geschmacksneigungen anbequemen, anstatt mit dem Bewußtseinsstolze der Kunst das Volksgemüt in seinen edelsten Seiten zu berühren und emporzuziehen, ist das ein weiter Abstand. Ungefähr 400 Vorstellungen sind es gewesen, die auf der «neu eingerichteten», bezw. «Shakespearebühne» in 16 Jahren — eine Zeit nach dem Amtsantritt des Intendanten E. v. Possart ruhte sie — unter Regie des Herrn Savits zur Darstellung gelangten, darunter «Romeo und Julia» 50mal (in den vorhergegangenen 20 Jahren nur 20mal aufgeführt), «König Lear» 29mal (8mal im vorhergegangenen Jahrzehnt aufgeführt) «Was Ihr wollt» 49mal (gegen 14 Aufführungen in den vorhergegangenen 15 Jahren) und so nahm die Pflege Shakespeares durch diese Bühne ansehnlich zu. Auf ihr kamen noch «Macbeth», «Julius Cäsar», «Cymbeline», die Trilogie und die Tetralogie der englischen Historien, «Viel Lärm um Nichts», «Wintermärchen», «Komödie

der Irrungen» zum Teil in zahlreichen Vorstellungen. Von anderen Dramatikern haben Calderon («Dame Kobold» nach Wilbrandt), Molière («Arzt wider Willen»), Goethe «(Götz» und «Faust I»), Schiller («Fiesco» und «Jungfrau von Orleans»), Kleist («Käthchen»), Grillparzer («Ottokar»), Martin Greif («Konradin» und «Agnes Bernauer») an der Shakespearebühne Anteil gehabt. Die Werke Shakespeares, um welche sich die Regie des Herrn Savits ohne Zuhilfenahme der Shakespearebühne verdient machte, waren die oft gespielten Stücke «Hamlet» und «Kaufmann von Venedig», wie sodann «Othello», «Perikles» und «Liebes Leid und Lust» (nach Rudolf Genée) ferner «Wie es Euch gefällt», «Sommernachtstraum», «Sturm», «Der Widerspenstigen Zähmung» (nach Deinhardstein). Daß also aus herkömmlichen Rücksichten, die namentlich auf Schauspieler genommen wurden, Hauptwerke noch auf der alten Bühne gespielt wurden unter nicht geringen Änderungen von Text und Szenengefüge, war ein schwerer Mangel, den ich gelegentlich immer wieder beklagte. Dagegen gelangten jene anderen Werke auf der Shakespearebühne unter ganz unwesentlichen Abweichungen vom Urtext und Szenengang der Ausgaben zur Darstellung. Wieviel dabei gewonnen ward, weiß ein jeder, der mit geistigem Ohr der Phantasie eines Shakespeare zu lauschen verstand. Als vorzügliches Beispiel darf ein so selten gesehenes Werk, wie «Cymbeline» dienen, gegen dessen treue Bühnenwiedergabe man Scheu trägt, so daß es als «Imogen» von Bulthaupt bearbeitet, über manche Theater ging. In allen Lichtern und Schattierungen der Parallelen und Gegenwirkungen kam die Shakespeare-Bühne, ohne welche freilich die Aufführung auf lahmen Füßen gegangen wäre, diesem die Reinheit der Natur gegenüber Falschheit und Heuchelei verherrlichenden Drama zur Hilfe. Allerdings wurde die Mühe der Regie durch eine Anzahl von ausgezeichneten Künstlern, deren ich im vorigen Berichte gedachte, bei einer Reihe wohlgelungener Shakespeare-Darstellungen unterstützt. Anderenteils hatte es Herr Savits mit Darstellern zu tun, welche bisher geringe Fähigkeiten verraten hatten und bei denen es gleichwie ein Wunder erschien, daß das Steuer seines geistigen Strebens auch ihnen Richtung und Beseelung lieh, aus ihnen Künstler schuf. Auch Schüler des Oberregisseurs habe ich mehrfach genannt, die als Mitglieder der Hofbühne sich mehr und mehr vervollkommneten und einen hoffnungsvollen Nachwuchs im Personal während der letzten Jahre ausmachten, den man leider bei dem eingerissenen Niedergange unseres Schauspieles nicht genugsam ins Vordertreffen stellte. Ließ man doch Herrn Salfner, der anfing, ein Liebling des Publikums zu werden («Romeo«, «Heinrich V») nach Leipzig gehen und die Kräfte des Frl. Berndl («Julia», «Desdemona») der Herren Geis (Gloster), Gura (York), Jacobi werden kaum nach Gebühr verwertet.

Wie viel edles und tüchtiges Streben für Hebung des deutschen Theaters in Wort und Schrift, aber auch in Taten ist immer wieder verschüttet worden, doch, so lange ein Shakespeare, ein Schiller und unsere Großen Schutzheilige unseres Theaters bleiben, haben reine Kunstforderungen, ob auch an einem entfernten Morgen, immer noch Aussicht auf Erfüllung. Hier in München gebricht es bei den jetzigen unfertigen Zuständen des Schauspieles begreiflich auch an Klarheit und Sicherheit der Leitung; aber man schlägt zu besseren Verhältnissen den rechten Weg bisher nicht ein, wenn

man, wie es den Anschein hat, Shakespeare und unsere Meister
führenden Stellung im Spielplane verdrängen will. Zur Zeit werc
auffallend wenige Abende zugestanden.

Während ich dies schreibe, kommt die Kunde vom Hinsch
Urhebers der «neu eingerichteten Bühne», des einstigen Generalin
Karl Frh. v. Perfall, geb. am 29. Januar 1824, gest. am 14. Jaı
Das gibt mir Anlaß, mit einigen Zeilen zu sagen, wer dieser Sch
«Shakespearebühne» war.

Nachdem er als Jurist sein Staatsexamen abgelegt hatte, w
sein Leben dem Studium der Musik, der er von früher Kindheit an
war. Durch zahlreiche Vertonungen, auch von Opern, hat er sich
achteten Namen erworben. Häufig ging mit seiner begleitend
Shakespeares «Perikles» in Szene. 1864 wurde er von Ludwig II. zı
danten der Hofmusik, 1867 zum Hoftheaterintendanten ernannt.

Von Anfang bis zu Ende seiner 25jährigen Verwaltung hat P
Theater den Zielen hehrer Kunst zugeeignet, die Bahnen der altł
Kunst keinen Augenblick im Stich gelassen, nie auch hat er als E
abgelebten Schlendrians, der Geldmacherei und äußerlichen Sc
wesens, gegen neue Mittel und Wege sich unzugänglich gemacht,
wirklich der Kunst, der Stärkung des echten Alten und der Förder
jungen Eigenlebens, das aus diesem Alten entsproß, zu dienen veı
Zahlreiche Vorstellungen der klassischen Meister mit ermäßigteı
führte er ein und hat damit dem Volke seinen kostbarsten Besitz ı
eigen gemacht. Zudem hat er bedeutenderen neuen Schöpfu
Pforten aufgetan und, wie die Dramen Linggs, Heyses, Schacks
bruchs, Wilbrandts u. a. häufig bei ihm gespielt wurden, so sind ε
Brettern manche der früheren Werke des nordischen Dichters,
seltsamerweise einen «Magus» genannt hat, nicht wenig heimisch
(wie «Nora», «Nordische Heerfahrt»), obschon er niemals von ihn
«Magie» seiner späteren Arbeiten geblendet wurde, indem er m
bei aller Gewaltsamkeit, mit der man jene als Wallfahrtsstationen
Sinai der Zukunft pries, sie dem starken und reinen Volksempf
überwindlich fremd bleiben würden. Auch den Plan einer deutsch
spielerschule faßte Frh. v. Perfall ins Auge (s. darüber Heinrich
Briefe an Feod. Wehl in F. Wehls Buch «Zeit und Menschen» I,
hat ihn in kleinerem Umfange verwirklicht. Wehl erzählt von eineı
versammlung des «Deutschen Bühnenvereins» von 1879, wo auß
und ihm keiner der Intendanten und Direktoren, «die wie Po
tagten und nur Strafbestimmungen für durchgehendes und wid
Personal berieten», zugänglich war für eine Betrachtungsweise, di
Kunst die Kunst sah». Perfalls schönste Eigenschaft, die mir
jährigen Mitgliedern des Hoftheaters bezeugt wurde, war es viell
regem Anteil jegliche Kunstleistung zu begleiten und damit sei
spieler, deren künstlerische Gaben er verstand und ehrte, zu enthus
So wurde er nun auch in seiner Geneigtheit für künstlerische
von den 1887 in der «Beil. z. Allg. Ztg.» gedruckten Abhandlungeı
Genées «Die Natürlichkeit und die historische Treue in den thea
Vorstellungen» zur Einführung der «neu eingerichteten Bühne», di

nicht Shakespeare-Bühne genannt wissen wollte, bewogen. Sein lange gefühlter Verdruß über den die dramatischen Dichtungen überall zerstückelnden Zwischenvorhang bestimmte ihn hierbei. Die Ausführung der Szene besorgte der Maschinenmeister Lautenschläger. Über das Gelingen seines Planes hatte Baron Perfall eine große Freude. Den unmittelbarsten Vorteil aus dieser Szenenreform, die in der Leichtigkeit beliebig vieler Verwandlungen von der maschinellen Beweglichkeit der «Drehbühne» niemals ersetzt wird, welche außerdem mit der von ihren Absichten unzertrennlichen Breite der Ausstattung erheblich abweicht, hatte, wie erwähnt, zunächst Shakespeare.[1]) Nachfolge fand die Münchener Neuerung bisher in einer Reihe von Städten, wie Prag, Breslau, Düsseldorf, Kopenhagen, Paris. Ein Engländer beschrieb im Beiblatt «Literature» der «Times» vom 22. September 1900 unter den Initialen J. G. R. eine in München erlebte Aufführung des «Lear» auf dieser Bühne und schloß daran die Sätze: «For the first time we felt we had had the privilege of witnessing upon the stage the real Shakespeare — no actor — managered Shakespeare, but Shakespeare pure and unadulterated — and that in a foreign tongue and played by actors, who were not Englishmen. It must not, however, be thought, that this Munich «Shakespeare Stage» is a mere antiquarian experiment, such as the interesting performances by the Elizabethan Stage Society in London. By no means. It appeals to the ordinary theatregoing public in Munich and always brings full houses. If the mise-en-scene is not, what one would call «gorgeous», there is, at least, nothing about it that suggests parsimony. The costumes on this occasion were of great artistic beauty and the scenery — there were no less than twenty different scenes — come from one of the first ateliers in Europe, that of Burghart in Vienna». Darauf ergeht sich dieser Kritiker in ungemein lobenden Worten über die Schauspieler.

Sollte man, was schwer zu glauben, jetzt nach dem Tode Karl von Perfalls die geringe Pietät besitzen, seine Hinterlassenschaft zu vernichten, dann besteht die Hoffnung, daß zu anderer Zeit diese Reform wiederaufleben wird, wann das deutsche Volk für die ganze Tiefe und volkstümliche Macht der dramatischen Kunst reif ist und sich nicht mit allerhand sinnenreizendem Küchenaufputz abspeisen läßt, den eitle Schriftsteller und eitle Schauspieler darbieten. Dann würde auch die anhaltende und angespannte geistige Arbeit, die Jocza Savits zwei Jahrzehnte lang auf diese Reformbühne wandte, ihren Lohn finden; denn die Nachfolger bauen auf keinen unbekannten Boden.

Das im vorigen Berichte erwähnte Gerücht bestätigte sich nicht: «König Lear» kam wirklich im Frühjahr 1906, doch, wie wir es gewohnt sind, unbearbeitet mit getreuer Bewahrung des Urtextes, auf die Shakespeare-Bühne. Der oben als Schüler des Herrn Savits angeführte Heldenspieler Franz Jacobi, der bereits recht Schätzenswertes als Wallenstein, Thoas, Odoardo darbot, hat Lears greise Königsgestalt in einer allseits so erschöpfenden und edel gehaltenen Form hingestellt, daß unser Hoftheater seit langem nicht einer ähnlich bedeutenden schauspielerischen Kunsttat sich erfreute.

[1]) Darüber das Nähere in meinem Aufsatz «Shakespeares szenische Technik und dramatische Kunst» im Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft XXXVII (1901) S. 181 ff.

Fassen wir zusammen, so mangelte dem Bilde Lears kein einziger Zug: im Anbeginne die Schwachheit des »zum Grabe Wankenden« (I, 1), doch eine Hoheit auch, vor der gern jede Wimper sich senkt, dabei der herrische Stolz, die Raschheit, mit der seine Gebote wie Blitze hervorzucken aus der Wetterwolke, und im Verein damit wieder die angeborene Huld dieser die Herzen der Beherrschten sich erobernden Fürstenart, die im Grunde fern von jeglicher Tyrannenweise ist und in der Anhänglichkeit Kents und des Narren ihren Widerhall findet, alles in allem jene Gemütswärme, die durch Lears Adern pulst, die beim Übermaß des Wehes in unbändiger Leidenschaftlichkeit und im Wahnsinn dahinrasend, doch aus dem mit ihr gepaarten tiefen Ernst entsprungen, heilende Kräfte mit sich führt. Daher mitten im Toben des Wahnsinnes Lears Selbstgericht über seine Menschenschwächen und zugleich Lears Weltgericht über allen prahlenden Schein und Lug, was in ihm eine innerliche Läuterung vollzieht.[1]) Gewonnen sein muß diese Läuterung, ehe Lear Beseligung in Cordelias Armen beschieden ist, die in ihrer flüchtigen Kürze Vorbereitung ist der Erlösung von jedem irdischen Jammer. In diesem Geiste gab Herr Jacobi durchweg seinen Lear mit den Hilfsmitteln seines hohen Wuchses und seiner klangvollen Stimme, überall herzbezwingend, da mit der Gewalt der Darstellung das schöne Maß der Kunst, das allein rühren und erschüttern kann, Schritt hielt. Daß Herr Jacobi die Altersmüdigkeit des Achtzigjährigen, als den Lear selbst sich bezeichnet (IV, 7), in der ersten Szene des Stückes mit zitternder Hand zur Anschauung brachte, ist durchaus richtig; denn die kindische Grille, welche die zärtlichen Vaterspenden an die Bedingung zärtlicher Kindesworte knüpft, wird allein durch die Schwäche des Alters verständlich. Ist das aber auch Greisesschwachheit, steht es gleichwohl in folgerechtem und folgenschwerem Zusammenhange mit den Herrschergewohnheiten und Ansprüchen seines langen Lebens. Die Vorschnelle der Alterslaune ist ein wilder Schoß, den die Wesensart des immer in Selbstherrlichkeit sich Sonnenden, wie er vordem sie durch sein Handeln behauptete (V, 3), nun, da die Heldenkraft des Königsgreises brach liegt, hervortreibt, um sich in ihr mittels fremder Schmeichelreden einzuwiegen. Einzig in der ganzen dramatischen Literatur ist diese Tragik eines achtzigjährigen Helden in seiner Verschuldung und Selbstentsündigung. Der unechte Schein seines langen verflossenen Erdenlebens deckt sich ihm auf und trotz der Höhe seines Alters entbinden sich aus seinen Seelentiefen wunderbarliche gesundende Mächte, und das muß sogar auf den Irrwegen des Wahnsinns und der Bewußtseinsverdunkelung geschehen, auf denen sein ringendes Gemüt der Wahrheit und hellen Bewußtheit zustrebt. Öffne man doch die Augen für das, was mit unermeßlicher Tiefe diese Tragödie lehrt für die Einsicht in das ganze Seelenleben. Wie erwünscht und unterrichtend die Erläuterung der Psychiater über die naturtreue Wiedergabe des Wahnsinns in diesem Stücke immer sei, so ist das, was vermittels dieses Kunstvermögens die dramatisch-tragische Dichtungsweise hier als ihren eigentlichen Kunstgehalt hervorbringt, von ungleich höherer Bedeutung. Eine selbsterlösende unzerstörbare Kraft, die nach aufreibendem Verbrauche des

---

[1]) Vgl. meinen Aufsatz »Die poetische Gerechtigkeit im König Lear« in H. Schreyers »Deutsche Dramaturgie« III (1896—1897) S. 33ff.

menschlichen Ich durch lange Jahre gleichwie ein anderes Ich auf dem Grunde der Seele lebt! Mit diesem Gehalt wird die Tragödie des Greises zu einer Dichtung von ewigem Jugendmark. Jener Lear, der sich anfangs selber in seiner Gebrechlichkeit schildert, fühlt, als «der Sturm des Geistes seinen Sinnen jegliches Empfinden raubt» und «das zarte Fühlen des Körpers» abtötet (III, 4), kein Rasen der Elemente, seine physischen Kräfte scheinen zur Jugendstärke anzuwachsen, als er «Vernunft in Tollheit» (IV, 6) redet. Somit wäre es irrig, zu meinen, daß, wenn uns schon zu Anfang des Stückes die Altersschwäche des Königs gezeigt wird, er dann den folgenden Anstürmen des Naturgrimmes und der Gemütserschütterungen nicht gewachsen sein könnte. Seitdem ich das unübertreffliche Abbild Lears durch Otto Lehfeld (Weimar) in dessen besten Zeiten schaute, sah ich noch andere treffliche Darstellungen des greisen Märtyrers, wie die künstlerisch beherrschte und in manchen Momenten, wie bei der Wiedererkennung Cordelias, überwältigend große Behandlung durch Wilhelm Schneider und die ebenfalls sehr rühmliche einmalige Wiedergabe durch Herrn Otto (Darmstadt). Mit den Besten aber ringt hier Hr. Jacobi um die Palme, der für sein ganz aus dem Innern und aus einem Gusse gestaltetes Königsbild die strengsten Ansprüche befriedigte. Sonst ließ die Aufführung des Trauerspieles genug zu wünschen übrig und zumal diese Cordelia, diesen Edgar mit den Shakespeare'schen Gestalten zu vereinen, war schwierig. Herr Lützenkirchen, vormals ein guter Edmund, spielt jetzt den Narren, doch fehlt ihm hier, während er über das abgehärmte Äußere des Fastenden übertriebenen Anschauungsunterricht gibt, Schlichtheit und daher die Macht der Rührung. Rühren kann dieser Narr allein, wenn er als «bitterer Narr» und ohne Spur von Rührseligkeit mit munterer Narrenzunge durch nichts als die ernsten Anspielungen seiner scharfen Spottreden verrät, wie ihm das Geschick des Gebieters in das Herz schneidet. Überraschend durch vollendeten Ausdruck der gleißnerischen Goneril in jedem Tonfall, Mienenzug, Bewegungsspiel war Emma Berndl.

Nach Ernst von Possarts Scheiden zum ersten Male «Der Kaufmann von Venedig» mit einem anderen Shylock! Als geistvollen Darsteller kennen wir das neue Hoftheatermitglied Herrn Heine, bereits aus der sonderbarsten Shakespeare-Vorstellung, die wir je sahen, als Ernst v. Wolzogen vor etwa 10 Jahren durch eine Vivisektion an «Troilus und Cressida», diesem vermeintlich mißlungenen Werke, an dem man dergleichen, wie der Unternehmer vor dem Vorhange des hiesigen Gärtnerplatz-Theaters dozierte, sich dreist erlauben dürfe, ad oculos die Art der Aufführung Shakespeare'scher Dramen im Globe-Theater demonstrierte. Von den Schauspielern und dem Publikum bis herab zu den scheuernden Putzweibern fehlte nichts von angeblicher Naturwahrheit: man sah die Lords in ihre Logen treten und die leichtfertigen Courtisanen, hörte das fort und fort das Spiel unterbrechende Geschrei der Massen, gleich als ob die Bühnenkunst eines Shakespeare und Burbage an lauter Geistestaube, bar an Sammlung und Andacht, weggeworfen worden wäre! Und Shakespeare selbst bekam als «mittelmäßiger Schauspieler», wie wir belehrt wurden, hier nur eine kleine Rolle im eigenen Stücke zu spielen. Damals war Herr Heine als Thersites mit seinem feinen Spiel der einzige Lichtpunkt des Abends. Jetzt war es für ihn eine schwere

Aufgabe, nach der durchgereiften, allbeliebten Darstellung Shylocks durch Herrn v. Possart zu glänzen. Herr Heine faßte nach unserem Bedünken den Juden bisher nicht alt, d. h. nicht seelenalt genug auf. Das innere Alter, in dem die unbeweglich starr am Mammon klebende Seele Shylocks in Fäulnis, sozusagen, stinkt, auch bei ungemessenster Leidenschaft, kam nicht zu rechtem Ausdruck. Um des geliebten verlorenen Geldes willen allein kann dieser Jude aufwallen, selbst beim Verluste des Kindes, das er sich tot, aber mit seinen Edelsteinen zurückwünscht. Es ist auch nachher nichts von Größe darin, wenn er, auf seinem Scheine bestehend, den zehnfachen Betrag des Geldes ablehnt; denn Haß und Rache schürt ihm der Verlust aller der Gewinne, um die Antonios Wettbewerb durch zinsfreies Ausleihen ihn brachte, und nach Porzias herbem Spruche ist er gleich bereit, mit dem Dreifachen des Betrages sich zu begnügen. Es ist Aussicht, daß Herr Heine, der den charakteristischen Ton des Shylock bei einer Wiederholung bereits weit richtiger traf, allmählich die Rolle völlig bemeistern werde. In der übrigen Vorstellung gab es in alter und neuer Besetzung neben mehr und minder Gutem auch des Vergriffenen und Übertriebenen — es gilt dies namentlich von Marokko und Arragon — genug. Das Stück kam wieder in der üblichen leidigen Zustutzung. Ich habe die Genugtuung, das Szenengefüge des Originals mit seinen sinnvollen Kontrasten, auf die ich so oft verwies, auch von Eugen Kilian jetzt verteidigt zu sehen in einer Abhandlung, in der er übrigens nun auch auf alle Weise mit trefflicher Beredsamkeit für Schlichtheit der Szenerie eintritt.[1])

Endlich hatten wir jüngst eine verunglückte Vorstellung des «Othello» (Regie: Herr Heine). Dieser Othello schlug anfangs einen jämmerlichen Philisterton an und man ahnte nichts von der Glut in seinen Adern, die dann, wo sie zur Flamme auflohen soll, gewöhnliche Theatermanier erschien. Und wo blieb in der Klangfarbe, wo in Aug' und Antlitz, in der stummen Seelenmusik jeder kleinsten Körperregung der Unschuldsglanz einer Desdemona? Zu rühmen war der ergreifend gespielte Brabantio des Herrn Jacobi und an einzelnen Stellen der Jago des Herrn Heine, doch beherrschte er nicht vollkommen glücklich das Ganze der Rolle und zeigte zu wenig von der geheuchelten Treuherzigkeit, mit welcher der Fähndrich in allen Herzen, sogar in dem Desdemonas, sich einnistet. Eine jetzt arg am Hoftheater überhandnehmende Untugend, das undeutlich überhastete Sprechen, das höchste Natürlichkeit bedeuten soll, zeigte im Beginne des Stückes dieser Jago dergestalt, daß man kein einziges Wort verstand. Verkehrterweise hatte man den Gang der Handlung unverständlich gemacht, indem man den Anfang von Akt V, wo Cassio von Rodrigo verwundet und Rodrigo von Jago erstochen wird, schlechtweg strich.

Jedermann aber weiß es, wie licht diese drei eben besprochenen Tragödien, die auseinanderliegenden Zeiten von Shakespeares Dichterschaffen gehören, wiederum den roten Faden darweisen, der durch das gesamte Takelwerk von Shakespeares Bühnenkunst sich hindurchschlingt: jenen tief durchgeführten Gegensatz vom Schein und Sein des Erdenlebens. Im Scharfblick

[1]) S. Eugen Kilian «Ausstattungswesen und Drama» in den Westermann'schen «Monatsheften» Juni 1906.

sowohl für die Lebenswahrheit des Truges als auch für die Lebenswahrheit der Echtheit im Menschentreiben zeigt sich Shakespeare als der große Realist. Nicht aber verdient er, wie das törichte Verehrer wie Gegner meinen, die kleinlich am Einzelnen und Sinnenfälligen haften, wegen seiner Weltlichkeit und Weltklugheit diesen Namen. Sicher und klar erfaßt sein Blick die Bilder der Wirklichkeit, aber es ist ein Seherblick, der in die geheimen Wurzeln der Wirklichkeit hinabschaut, aus eigenen Tiefen mit starkem Ahnen und Glauben ihre Dunkel enträtselnd. Der große Realist ist klärlich auch der große Idealist, als der jeder wahrhaftige Künstler sich offenbart. Und kann man denn reinere Idealbilder des Guten und Hohen finden, als bei Shakespeare, zumal in seinen Frauengestalten?

«Wahrheit ist ein Hund, der in's Loch muß und hinausgepeitscht wird, wenn Dame Schoßhündin am Feuer stehen und stinken darf.» So geißelt der Narr Lears Schwachheit gegen Gleißnerei, welcher hernach der König in seinen Anklagen der Welt und des falschen Scheines hundertfach ins Gesicht leuchtet. Im Drama von Venedig schlagen Reichtum und Gold den Menschen in erbärmliche Skavenketten, doch das «magere Blei» belohnt den herzlich Liebenden, der «nicht auf Schein gesehen». «Ich bin nicht ich», verkündet Jago in teuflischer Lust an der Lüge der Selbstsucht, fort und fort das Gewissen des Ich verleugnend, bis dies Ich ohne Wahrheit zu Boden gleitet. Doch nicht einzelne philosophische Sätze sind es, die, wenn sie freilich als der unwillkürliche Ausdruck des die Gedankenwelt der Personen beherrschenden Wollens uns immer wieder in den Dramen begegnen, von jenem Gehalte von Schein und Sein etwa Kunde geben müssen. In die lebendige Bewegung der gesamten Dramen ist dieser Gehalt wie nährendes Blut übergegangen. Was die Formen der Kunst in Gewalt oder Anmut ins volle Leben zaubert, immer ist das nichts anderes als die innerlich und einheitlich schaffende Macht der Idee.

München. Walter Bormann.

«Macbeth» am Düsseldorfer Schauspielhaus.

Der deutschen Theaterkultur sind seit anderthalb Jahren am Niederrhein, dessen Bühnen für Jahrzehnte zum großen Teil unkünstlerischem Spekulantentum ausgeliefert waren, in Max Martersteig, dem neuen Direktor der Kölner Stadttheater, und in den Leitern des neuerbauten Düsseldorfer Schauspielhauses, Luise Dumont und Gustav Lindemann, ernstwillige Helfer erstanden. Das Düsseldorfer Schauspielhaus hat schon im ersten Spieljahr zwei beachtenswerte Shakespeare-Einstudierungen gebracht. Es hat in seiner eigenen Darstellung die Provinz zuerst mit der, vorläufig wohl als vorbildlich zu betrachtenden Reinhardt'schen «Sommernachtstraum»-Inszenierung bekannt gemacht, die mehr als 25 Aufführungen erlebt hat. Dann hat es (gleichzeitig mit dem Heidelberger Hebbel-Verein, aber unabhängig von diesem) den glücklichen Gedanken einer szenisch vereinfachenden Inszenierung von «Was ihr wollt» erfolgreich in die Tat umgesetzt, wovon Dr. Eugen Kilian in seinem Aufsatz: Zur Bühneneinrichtung von «Was ihr wollt» in der «Theaterschau» des letzten Shakespeare-Jahrbuchs bereits gesprochen hat.

In diesem Winter ist nun als dritte Shakespeare-Leistung eine Neuinszenierung von «Macbeth» gefolgt, desjenigen Werkes, mit dem Immermann auf seiner Musterbühne einstens die Reihe seiner Shakespeare-Einstudierungen eröffnete. Man versuchte auch hier, zu «vereinfachen». Während es sich aber bei der vorjährigen Neuschöpfung von «Was ihr wollt» darum handelte, die ganze Dichtung durch Herstellung einer Art von Universalschauplatz auf eine Lokalität zusammenzudrängen, bestrebte man sich hier in einigen (nicht in allen) Szenen, anstelle der naturnachschaffenden Prospekte Vorhänge und Tücher zu verwenden, die mehr andeuten als aussprechen sollen, das Prinzip realistischer Darstellung also durch das stilisierende zu ersetzen. Das geschah für «Macbeth» mit der Düsseldorfer Aufführung zum ersten Male, für das «Wintermärchen» hatte Max Reinhardt im Berliner Deutschen Theater einige Monate vorher das Gleiche versucht. Der Erfolg war auch in Düsseldorf groß. Schon ein Bild im ersten Akt, das sonst fast wirkungslos vorübergeht, die nächtliche Szene im Zelte bei Fores, gewann, besonders aber die Szenenreihe im Vorsaale und Saale bei Macbeth im Schlosse Fores. Hier trennte ein purpurroter Vorhang mit großen goldenen Ringen den vorderen Raum von dem Bankettsaal, den nach hinten wiederum Tuchbehänge in hellerem Rot abschlossen. Von diesem Hintergrund hoben sich die Gestalten, deren Kostüme in guten Farbeneinklang dazu gebracht waren, vortrefflich ab, nur die karottenfarbenen Gewänder der untergeordneten Gäste störten ein wenig in diesem schönen Rahmen. Wie in der Zeltszene Decken auf dem Boden und flackernde Fackeln, so waren hier die Tische und Sitze für die Festgesellschaft die einzigen Gegenstände auf der Bühne. Andere Auftritte entsprachen der Stimmung der Szene weniger gut. So wurde das Gespräch zwischen Macduff, Malcolm und Rosse, wo Macduff die Ermordung von Weib und Kind erfährt, zur Idylle, obwohl sie ein vortrefflicher Künstler, Otto Stoeckel (als Macduff), darüber hinauszuheben versuchte: weder der efeuumrankte Baumstamm noch die für die verliebtesten Liebesleute eben rechte Rundbank in der Laube entsprachen dem düster-schweren Gehalt des Vorgangs. Von ausgezeichneter Wirkung war dagegen die (in der Dekoration realistisch ausgeführte) hohe Halle Macbeths zu Inverness mit der breiten, steilen Holztreppe und der rundumlaufenden Galerie, über die man König Duncan zu seinem Schlafgemach gehen sah, mit dem großen Portal im Hintergrund und der plumpen Deckenleuchte in der Toreinfahrt: diese Szenerie (die wie die anderen von Wilhelm Hamann ausgeführt war) erschöpfte den Stimmungsgehalt des Mordaktes restlos.

Auch in der Darstellung war das Bestreben fühlbar, aus dem Naturalismus herauszukommen, die große Linie zu finden; auch da natürlich noch mit ungleichem Gelingen. Die sorgfältige Pflege des Wortes und der Geste hat bereits Früchte zu tragen begonnen: das Ganze war von einem einheitlichen Geiste beseelt, und unzulänglich war auch von den Nebenrollen keine einzige besetzt. Stöckels vorzüglicher Macduff wurde schon genannt. Der Macbeth von Heinrich Goetz ist keine bedeutende schauspielerische Leistung, aber eine durchaus verständige, in manchem Momente («Ha, was für Hände das» z. B.) sogar einmal ergreifende Interpretation des Shakespeare'schen Textes. Luise Dumont ist ganz Lady in der Erscheinung, in der Bewegung, aber ein Vorteil der Künstlerin wird hier fast zum Gegen-

teil: dem unendlich biegsamen Organ (und damit eben doch der Darstellung als Ganzem) mangelt etwas von der scharfen Härte, die der Lady Macbeth nicht fehlen darf. Darum geriet diese vielleicht um einige Nuancen zu weich, und so trat die Liebe zu dem Gatten vollkommener in die Erscheinung als die dämonische Seite der Gestalt.

Die Bühnenbearbeitung hatte Direktor Lindemann selbst besorgt; er legte ihr den Schlegel-Tieck'schen Text zu Grunde. Da, wo der Wortlaut der Dorothea Tieck zu schwer sprech- oder faßbar erschien, ersetzte er ihn mit aller Vorsicht durch die Übertragung Schillers oder Vischers. Die zahlreichen Szenen waren mit Geschick in sieben zusammengezogen worden. An einer Stelle allerdings tat der Bearbeiter der Dichtung Gewalt an: im fünften Akt, wo er die Szene der nachtwandelnden Lady Macbeth in den Burghof verlegte und unmittelbar daran die in der Stimmung so ganz und gar andersgeartete Szene von Macbeth mit den Kriegsboten anschloß («Bringt keine Nachricht mehr»), ohne daß der Zustand des Aufruhrs vorher irgendwie angedeutet worden war. Gestrichen waren einige kurze Szenen des fünften Aktes, die entbehrliche Ermordung Banquos und, um einer allzu langen Ausdehnung der Vorstellung vorzubeugen, leider auch die (auf der Generalprobe, der ich beiwohnte, noch aufrecht erhaltene) Szene der Lady Macduff.

Nottingham. Ernst Leopold Stahl.

Beerbohm-Trees Gastspiel in Berlin.

Seit Irvings Tod ist Tree «der erste Schauspieler Englands». Er spielt in einem der schönsten Theater Londons, er dirigiert eine der besten Truppen des Landes. Und das seit vielen Jahren. Er hat ein ausgeprägtes Kunstprinzip, sein Theater hat Tradition und Stil. So ist er in der chaotisch wechselnden Flucht der theatralischen Erscheinungen des heutigen Englands zum ruhenden Pol geworden, zum Repräsentanten seiner Kunst. Doch er ist das nur im äußerlichen Sinne, denn er ist weder vorbildlich, noch mustergültig für die Schauspielkunst seines Volkes. Dazu fehlt es seinem Können an Kraft, seinem Wesen an Eigenart, seinem Stil an Modernität. Innerlich bewertet ist er doch nur «auch einer». Was ihn aber besonders auszeichnet und sympathisch erscheinen läßt, ist sein ehrliches Wollen und eifriges Streben — besonders im Hinblick auf Shakespeare. Er hat sich daheim in dessen Dienst gestellt, um durch Musteraufführungen Teilnahme und Verständnis für das hohe Drama zu fördern, er hat zu diesem Zweck mit der allzubequemen Gepflogenheit des Londoner Theaterbetriebs gebrochen, immer nur e i n Stück in ununterbrochener Folge herunterzuspielen, so lange es die Kasse füllt, er hat den Versuch gemacht, seinem Theater ein wechselndes Repertoire zu geben und zwar gerade mit Shakespeare-Dramen, womit die Aufführungen des jeweilig modischen Stückes zeitweise unterbrochen werden. Der Schauspieldirektor Tree hat also gesunde literarische Ambition.

Daß er nach Berlin gegangen, konnte nur einem schönen künstlerischen Ehrgeiz entspringen: den Deutschen zu zeigen, wie die Engländer Shake-

speare spielen. Er kam ja nicht als Star, um aus einem sprach- und stilfremden Ensemble herauszuglänzen, oder um eine minderwertig zusammengewürfelte Gastier-Truppe zu überragen, nicht um persönliche Lorbeeren bequem einzuheimsen und Geld zu machen. Tree übersiedelte mit seiner ganzen Künstlerschar und mit seinem vollständigen Bühnenapparat, damit in der Fremde seine heimische Kunst unverkümmert aufleben könne. Es war ein arbeitsvolles, kostspieliges und gewagtes Unternehmen: die Müh war sicher, Geld nicht zu verdienen, der Erfolg zweifelhaft. Nicht Glanzrollen wollte der Schauspieler bieten, sondern glänzende Aufführungen der Schauspieldirektor. In der Wahl der Stücke spiegelte sich die löbliche Absicht, Shakespeare von möglichst vielen Seiten zu zeigen: der interessante «King Richard II.» hatte die Historie zu vertreten, «Hamlet» die reife, «Antony and Cleopatra» die überreife Tragödie; mit «What You Will» kam das romantische Lustspiel zu Worte, in «The Merry Wives of Windsor» sollte sich die erz-englische Posse zeigen. Die Wahl war glücklich.

Das Shakespeare-freundliche Berlin sah mit begreiflicher Spannung diesem theatralischen Ereignisse entgegen, das Publikum wohl auch mit Sympathie. Doch — um es kurz zu sagen — der Erfolg blieb aus. Das Publikum war über lauwarme Höflichkeit nicht hinauszubringen, die Tageskritik verhielt sich fast durchaus ablehnend. Trees Kunst versagte vor den Bewußten und Unbewußten, sie konnte weder den Masseninstinkt bezwingen, noch die geschulte Intelligenz überzeugen. Dem Publikum erschien diese Kunst fremdartig-unverständlich, der Kritik überholt-minderwertig. Und doch spielte Tree mit den Seinen so gut wie daheim in «His Majesty's Theatre», wo ihn der Applaus sicher und herzlich umrauscht! Und es spielte Tree denselben Shakespeare, dem sich Berlin sonst in seinen Theatern so willig gefangen gibt, den es so hoch verehrt!

Der sonderliche Fall drängt nach Erklärung.

Sie darf nicht in Äußerlichkeiten gesucht werden. Fremde Sprache und ausländische Manieren haben Kunstsiege französischer oder italienischer Truppen über deutsches Publikum nie verhindert. Man muß tiefer schürfen. Vor allem ist daran zu erinnern: Tree hatte es doppelt schwer mit seinen Shakespeare-Aufführungen, weil er dem Publikum Wohlbekanntes in anderer Form bot. Er mußte auf zwei Fronten kämpfen, gegen das Altgewohnte und für das Neufremde.

Wie spielt man bei uns den «deutschen Shakespeare»?[1]) Texttreu, bescheiden im dekorativen Beiwerk, mit scharfer Betonung des geistigen Gehaltes in den individuell charakterisierten Figuren. Die Texttreue entspringt zwar zunächst dem Respekt vor der Größe des Dichters, dessen Werk als unverletzbar gilt, sie hat aber auch noch eine streng sachliche Begründung. Der Deutsche nimmt das Drama vor allem als ein Ganzes, als feingegliederte Handlung von symbolischer Bedeutsamkeit. Shakespeare baut seine Dramen meisterlich. Jeder Teil hat seine Bestimmung, erfüllt diese Bestimmung auf dem ihm angewiesenen Platze. Das Shakespeare-Drama ist ein Organismus. Ausschalten oder Umstellen heißt hier verstümmeln; Texttreue be-

[1]) Episodische und lokale Regiemoden (Meiningen — München — Reinhardt) ändern nichts am dauernden Typus.

deutet geistig richtige Interpretation. Aus demselben Grunde, aus der Freude am Ausschöpfen des geistigen Gehalts erklärt sich dann das Bemühen der Schauspieler, ihre Figuren scharf zu individualisieren. Und wieder kommt diesem Streben der große Charakteristiker Shakespeare entgegen wie kein anderer Dramatiker. Was die Bescheidenheit im Dekorativen betrifft, so treffen hier Kunstprinzip und technischer Zwang zu gleicher Wirkung zusammen. Dem Deutschen steht der Inhalt höher als die Form. Auf das Theater bezogen heißt das, er erkennt dem Dekorativen bloß die bescheidene Rolle einer Beihilfe zu. Dekoration ist ihm Mittel zum Zweck und hat das geistige Element nur sinnlich anzudeuten. Technisch verbietet der vielfache Szenenwechsel des Shakespearedramas eine besondere Ausstattung der Einzelszene von vornherein.

Diese deutsche Art Shakespeare zu spielen entspricht nicht nur dem deutschen Wesen überhaupt, es ist auch der natürliche und notwendige Standpunkt dem fremden Dramatiker gegenüber. Die Übersetzung kann ja völlig doch nur den geistigen Gehalt herüberholen, muß aber in der Wiedergabe stilistischer Eigenarten und Feinheiten meist versagen. So gibt die Übersetzung dem Dramaturgen wie dem Schauspieler vorwiegend geistige Direktiven, kaum formale.

Wie spielt man in London den «englischen Shakespeare»? Auf reich dekorierter Szene. Das englische Schauspiel setzt sich aus einer Reihe von Schaustücken zusammen. Die schönen Bühnenbilder werden eben vom Publikum verlangt. Solches Schönheitsbedürfnis ist ja an sich löblich, aber für das Shakespeare-Drama wird es teuer erkauft. Es zwingt den Dramaturgen zu rauhen Eingriffen in das viel-szenige Gefüge des Dramas. Ganze Szenen müssen gestrichen werden, oftmals mehrere in eine einzige zusammengezogen werden, manche umstellt werden, am Text muß gekürzt und geändert werden; alles um die Gesamtzahl der Szenen soweit herabzusetzen, damit jede Einzelszene reich ausgestattet werden kann. Darunter leidet die Handlung. Im Original ist sie, weil vollentwickelt, lebenswahr; weil motiviert, eindrücklich; weil feingegliedert, künstlerisch wirksam. Auf der Bühne wird sie sprunghaft und rissig bis zur Unklarheit und Unwahrscheinlichkeit, sie verliert ihre Einheit, weil sie hier nur mehr aus etlichen, lose verbundenen Hauptsituationen besteht. Es ist sonderlich: derselbe Engländer, der seinen Shakespeare zu Hause viel und ehrfürchtig liest, verzichtet im Theater auf den literarischen Genuß seines Lieblingsdichters, begnügt sich mit dem «theatralischen» Reiz sinnfälliger Ausstattung. — Das Bühnenbild will der Engländer schön haben, aber nicht nur schön, es soll auch stimmungsvoll wirken. Das begreift sich leicht. Ist ein Shakespeare-Drama einmal auf die paar großen Szenen zusammengeschnitten, so gewinnen sie Eigenleben und Eigenstimmung wie die der alten Oper. Zur künstlichen Steigerung dieser Stimmung werden nun die zwei theatralischen Stimulanten überreichlich verwertet: Licht und Musik. Unnatürlich arbeiten die raffinierten Beleuchtungseffekte: grellste Helle und düsterstes Dunkel werden gegeneinander ausgespielt; unbegründet werden Rührstellen von Musik umsponnen, Kraftstellen von ihr umdröhnt. Der Engländer merkt an dieser Theaterkonvention gar nicht mehr das unsinnig-aufdringliche, er verspürt davon bloß den bezweckten Nervenkitzel.

Der modern-englische Dramaturg und Regisseur reichen sich also einträchtig die Hände, um das Shakespeare-Drama zu melodramatisieren und man darf ruhig sagen, sie versündigen sich am Dichter. Und die Schauspieler? Die halten wenigstens nach Kräften dem Dichter die künstlerische Treue. Sie haben zwei Aufgaben unter Einem zu erfüllen: die Rolle muß in der Bühnenfigur geistig interpretiert werden, d. h. der Schauspieler muß charakterisieren, und die Figur muß im Stil der Dichtung geformt werden. Was ist nun Shakespeare-Stil in figuraler Hinsicht? Die Frage ist nicht kurz zu beantworten, weil sich der Dichter nicht mit einem durchgehenden Stil begnügt, wie etwa die alte französische Tragödie oder das neue deutsche Sozialdrama. Shakespeare ist Stilmenger, er liebt Stil-Kontraste sogar für ein und dieselbe Figur. Der Stil wechselt mit der Situation, wird der wechselnden Geistes- und Gemütsverfassung der Figur organisch angepaßt. Das zeigt deutlichst die Textierung der Rolle: Vers und Prosa lösen einander ab, gehobene und bilderreiche Sprache, leicht beschwingte, graziöse Kauserie, sachlich-kahle Diktion. Und dem entsprechend deklamiert, kausiert oder referiert der englische Schauspieler und paßt unwillkürlich seine Mimik und seine Gesten diesen Sprechweisen jeweilig an. Er erinnert uns damit an den Sänger der alten Oper, aber er steht im Bann seines Dichters. Uns Moderne mutet diese Art als etwas unnatürliches an, für Shakespeare war sie gewiß lebenswahr. In der Zeit der Renaissance ist die Kunst eben tief ins Alltagsleben hineingedrungen, wie in greifbarer Deutlichkeit das Kostüm lehrt. Wenn also der heutige englische Schauspieler seinem alten Shakespeare in diesem stilistischen Betracht treu geblieben ist, so spricht das für die ununterbrochene Tradition der englischen Schauspielkunst, eine Tradition, die auch das englische Publikum in ihren Bann geschlagen hat. Der kulturelle Unterschied von einst und jetzt wird im Londoner Theater nicht verspürt. die Alt-Kultur auf der Bühne ist bloß eine Theater-Konvention mehr. Das Gesagte beschränkt sich aber auf die seriösen Figuren; die komischen sind bei Shakespeare stileinheitlich im Sinn des Naturalismus und werden vom englischen Schauspieler auch entsprechend echt, lebenskräftig und darum für jedes Publikum gleich wirksam ausgeführt. Wie man sieht, ist der Unterschied zwischen der englischen und deutschen Art der Shakespeare-Darstellung ungemein groß. Die deutsche Art ist, wie sie es nur sein kann und auch sein soll, einseitig-geistig in der Auffassung, einseitig-modern in den stilistischen Ausdrucksmitteln; dabei erhält ein löblicher Respekt für den Autor das geistige Shakespeare-Erbe unverkümmert. Die englische Art ist in Textbehandlung und Regie unshakespearisch modern, sie hascht hier nach äußerlichen Effekten, hingegen bleibt sie in der schauspielerischen Wiedergabe streng traditionell.

Dieser nationale Gegensatz ist nicht zu überbrücken und erklärt, warum das Gastspiel Trees erfolglos bleiben mußte und keine Folgen haben kann — weder für die deutsche, noch für die englische Bühne. Die beiden können von einander nichts lernen.

Soll nun innerhalb der allgemeinen englischen Spielweise auf die Besonderheit der Tree'schen Aufführungen eingegangen werden, so skizziert diese die knappe Formel: er veropert das Drama. Noch mehr als die anderen Engländer strebt er nach anstimmender Schönheit in Bild und Spiel.

keiner springt darum auch so ungeniert mit dem Text um wie er. Gleich den andern streicht, kürzt, umstellt und verschmilzt er die Szenen des Originals; aber er tut noch ein übriges, er dichtet hinzu. Nicht in Worten, sondern pantomimisch, sei es in Form von Intermezzos, die plötzlich auftauchen und flüchtig vorüberhuschen, oder von breit sich hinlagernden «Tableaux». Um nur an die krassesten Fälle zu erinnern, bedenkt er den sterbenden König Richard II. mit einer Vision von der Krönung Heinrich IV.: die Rückwand des schaurig-öden Kerkers wird durchsichtig und wir sehen den pompösen Festakt in der Westminster-Kathedrale. Oder mitten in «Antony and Cleopatra» eine ganz selbständige Szene: Held und Heldin finden sich wieder unter großem höfischen und militärischem Zeremoniell! Mit solcher Riß- und Flickarbeit hat Tree beim Publikum kein Glück gehabt und bei der Kritik mit Recht Anstoß und Ärgernis erregt. Doch es muß auch die gute Seite seiner sinnfälligen Regie erwähnt und anerkannt werden. Es gelangen ihm Bühnenbilder von entzückender Schönheit oder ergreifender Innigkeit oder historischer Echtheit. Dann inszeniert Tree nicht um den Vorgang herum, sondern aus ihm heraus, weniger dekorativ als symbolisch.

Ähnlich steht es um die Verwendung von Musik. Wenn sie zu Beginn des Stückes Stimmung geben, in den Pausen Stimmung erhalten soll, wirkt sie — wenigstens im Prinzip — gut. Wenn sie sich aber in das Spiel selber eindrängt, die Handlung stellenweise überflüssig oder sinnlos melodramatisiert, wirkt sie in ihrer Aufdringlichkeit verstimmend. Kurzum, Tree leidet an Übermaß, bringt sich durch Übertreibung um die Wirkung, indem er die Kunst verkünstelt.

Diese Art von Regie verfehlt nicht ihren Einfluß auf die Spielweise der Schauspieler. Man könnte beinahe sagen, sie werden vom Dramatischen nach dem Lyrischen hin abgedrängt. Freilich, ein ganz klein wenig unterstützt dies Streben auch der Dichter. Daß der Romantiker Shakespeare in Einzelheiten klassizistische Züge aufweist, ist hinlänglich bekannt. Wie viel von Klassizismus noch in ihm steckt, enthüllt solche Bühnendarstellung. Besonders eindringlich zeigte dies die Hamlet-Aufführung. Hierbei verzichtete Tree auf die Dekoration. Nur mit dem Wort wollte er wirken. Man hätte meinen sollen, mit dem Wort als Träger des Gedankens. Es hätte das Drama ungekürzt aufgeführt werden können, es hätte das Ganze als Ganzes wirken können. Doch nein, auch hier die altgewohnte, englische Bühnenversion. Das pathetisch- oder sentimental-rhetorische Element wurde betont. Und es gab mehr zu betonen, als unsere deutschen Hamletaufführungen verraten. So hat uns die Einseitigkeit Trees die Vielseitigkeit Shakespeares erkennen lassen. Dafür dürfen wir ihm dankbar sein, obwohl das, was er von Shakespeare'scher Kunst besonders heraushebt, nicht des Dichters Sonderart trifft und nicht dessen Größe ausmacht. Daß der Romantiker Shakespeare auch noch ein wenig Klassizist ist, hat uns Tree überdeutlich gezeigt.

Innsbruck. R. Fischer.

Die englischen Shakespeare-Aufführungen 1906—1907.

In den sechs Monaten vom 1. September 1906 bis zum 28. Februar 1907 ist Shakespeare in London an drei Westendtheatern zu Worte gekommen, wobei eine (weiter unten erwähnte) einmalige Flying Matinee nicht mitgezählt worden ist. Den Hauptbestandteil des Repertoirs hat Shakespeare nur an einer einzigen dieser Bühnen gebildet, an His Majesty's Theatre von Herbert Beerbohm-Tree, dem seit Jahren das größte Verdienst um die Pflege des Stratforder Meisters auf der Londoner Bühne gebührt. Mr. Tree hat in der Berichtsperiode drei verschiedene Dramen herausgebracht: «The Winter's Tale», «Antony and Cleopatra» und — als Reprise einer früheren Neueinstudierung — «Richard II.» Um die Bedeutung Shakespeares im Tree'schen Spielplan deutlich zu machen, soll erwähnt sein, daß im Verlaufe der sechs Monate nur drei Wochen lang ein anderer Autor gespielt worden ist. Im Adelphi Theatre hat unter der Direktion von Oscar Asche eine Wiederholung von «A Midsummer-Night's Dream» für einen Monat auf dem Repertoir gestanden. Im Garrick Theatre Arthur Bourchiers ist eine Neuinszenierung von «Macbeth» in einer kleinen Reihe von Matineen in Szene gegangen. — In den Suburban Theatres, wo der Spielplan und die Truppe in der Regel bekanntermaßen Woche für Woche wechselt, wurde Shakespeare von zwei verschiedenen Gesellschaften gespielt: von der Shakespeare Company von Mr. und Mrs. F. R. Benson, die am 10. September am Shakespeare Theatre in Clapham Junction ihre Rundreise durch die Vorstadttheater begann, und von der Gesellschaft Oscar Asche's vom Adelphi Theatre, die am Camden Theatre und dann in anderen Vorstädten «The Taming of the Shrew» wiederholte. Die gleiche Gesellschaft hat dann am letzten Tage der Berichtsperiode am Kennington Theatre. zum ersten Male «Othello» gespielt. Da es mir nicht möglich war, diese Einstudierung zu sehen. so muß ich mir ein Urteil darüber für einen späteren Bericht aufsparen Der Vollständigkeit halber soll dann noch ein Gastspiel von Ben Greet und seiner Gesellschaft mit «A Midsummer-Night's Dream» im Crystal Palace Theatre (in der Woche seit dem 17. September) und eine einmalige Nachmittagsaufführung von «Romeo and Juliet» am Terry's Theatre durch Miss Rosina Filippi und ein Anfängerensemble erwähnt sein.

Nach dieser trockenen statistischen Aufzählung wollen wir uns den einzelnen Aufführungen zuwenden, zunächst natürlich denen von His Majesty's Theatre. Herbert Beerbohm-Tree hat die Wintersaison seines Theaters am 1. September 1906 mit seiner zwölften Shakespearean Production eröffnet: sie war eine Neueinstudierung von «The Winter's Tale», das in London und Berlin also fast am gleichen Tage seine Auferstehung erlebt hat. Diese Tree'sche Inszenierung wird aus mehreren Gründen in der Geschichte seiner «Revivals» besonders bemerkenswert bleiben. Zunächst war es das erste Mal. daß der Direktor darauf verzichtete, als Schauspieler mitzuwirken, während er bis dahin immer eine Hauptrolle übernommen hatte. Es steht außer allem Zweifel. daß die Aufführung des «Wintermärchens» hierdurch an Einheitlichkeit gewann. Denn selbst wenn man davon absieht, daß Tree sich öfters die Verkörperung von Gestalten zumutete. die seiner darstellerischen Individualität nicht entsprachen, so ist es — zumal bei dem ungeheuer kompli-

zierten szenischen Apparat, dessen Tree sich bedient — schlechterdings unmöglich, neben der Doppelrolle des Direktor-Regisseurs auch noch der des Schauspielers in vollem Maße gerecht zu werden. — Der Einstudierung des «Wintermärchens» kommt ferner auch durch die Mitwirkung von Englands größter Schauspielerin eine erhöhte Bedeutung zu. Im Jahre 1906 war ein halbes Jahrhundert verflossen, seitdem Ellen Terry zum erstenmale auf der Bühne stand als kleiner Prinz Mamillius in Charles Keans pompöser Einrichtung; so war es ein schöner und geschmackvoller Gedanke des Direktors von His Majesty's, das gleiche Stück mit der Künstlerin in der Hauptrolle in ihrem Jubiläumsjahre neuzubeleben. Shakespeares Märchen war zum letztenmale 1887 an Irvings Lyceum zur Aufführung gekommen mit Forbes Robertson (als Leontes) und Mary Anderson, einer jungen Amerikanerin, die, nach dem unerfreulichen Brauche englisch-amerikanischer Schauspieler, «doubling the rôles» Hermione und Perdita zugleich spielte.

Tree hatte auf dem Programm den Theaterzettel Keans reproduzieren lassen mit dem ausgesprochenen Zweck, für seine vielangefochtene Inszenierungsmethode einen, schon der Geschichte angehörenden Kronzeugen zu berufen, und mit dem unausgesprochenen, zugleich das Neue seiner Absichten erkennen zu lassen. Und in der Tat bedeutet die Einstudierung Trees gegenüber der unvergänglich verdienstvollen Aufführung Charles Keans künstlerisch einen Fortschritt. Dieser hatte mit übertriebenem Respekt gegenüber dem Kunstwerk die zum großen Teil leicht zu umgehenden Verwandlungen alle beibehalten, ja er hatte dem ersten Akt, um einen «pyrrhischen Tanz» unterzubringen, selbst eine hinzugefügt; der Zwischenmonolog der Zeit war gar zu einer klassischen Allegorie, zu einer ganzen Szene geweitet, die den Lauf der Zeit versinnbildlichte. Die diesmalige Neueinstudierung verzichtete nun von vornherein darauf, irgend eine bestimmte «Periode» festzuhalten, worum Kean so ängstlich bemüht gewesen war: ihr genügte es, dem bunten Spiele das bunte Gewand zu geben, und so mischte man, ohne Rücksicht auf «historische» Möglichkeit, mit feinem Geschmack antike und mittelalterliche Kostüme, je nachdem die Dichtung es forderte.

Im Mittelpunkt der Darstellung stand selbstverständlich die warmblütige Verkörperung der Hermione durch Ellen Terry. Wie mein «Porträt» der Künstlerin in dieser Rolle auf Seite 147 dieses Bandes es klarmacht, hat sie den Charakter völlig der großen Geste und Pose entkleidet, durch die gerade ihre berühmteste Vorgängerin als Hermione, Mrs. Siddons, sich ausgezeichnet hatte. Von besonderem Liebreiz waren im Spiel der Terry die Szenen mit dem kleinen Mamillius, dessen Figur dadurch eine große, Shakespeares Absichten indessen kaum widersprechende, Bedeutung erhielt: die Liebe zu ihren Kindern wurde in der Auffassung der Terry beinahe zum Grundmotiv. Gegenüber dieser Leistung traten die anderen Darsteller naturgemäß stark in den Schatten, so sehr die Terry auch — im Gegensatz zur Mehrzahl ihrer berühmten Kollegen in England — bemüht war, nicht virtuosenhaft aus dem Ensemble sich hervorzudrängen. Charles Warner gab dem Leontes, um dessen Gesinnungswandel noch nachdrücklicher zu betonen, schon bei den ersten Worten einen Unterton von Barschheit und Schroffheit mit, ein Bestreben, das man bei einem Märchendrama, in dem

es dem Dichter nicht auf eine peinliche Motivierung von Voraussetzung und Lösung ankam, nicht eben als notwendig erachtet.

Tree hatte die Handlung geschickt in drei Aufzüge zusammengezogen. Der erste schloß erst mit der Gerichtsszene ab, also der zweiten Szene des dritten Akts im Original; den ersten Auftritt des zweiten Akts hat Tree, wie es wohl jeder moderne Dramaturg tut, unmittelbar an den ersten Akt angeknüpft. Der ganze zweite Aufzug Trees spielte dann in Böhmen und wurde durch den Monolog der Zeit in zwei Teile geschnitten. Der letzte Aufzug, der dem fünften bei Shakespeare entsprach, brachte die beiden Szenen auf Sizilien, eine im heiligen Haine und die andere in Paulinas Galerie. Die szenischen Auftakte der drei Hauptgeschehnisse, die Gespräche von Archidamus und Camillo im ersten, von Cleon und Dion im dritten und von Autolycus mit den Hofherren im fünften Akt der Dichtung waren (die letztere kaum mit Recht) gestrichen worden.

Für die Ausstattung hatte Tree diesmal einen Stab von sieben Malern aufgeboten, von denen J. Harker mit seinen recht aufdringlich bunten Prospekten am wenigsten glücklich abschnitt. Szenisch und darstellerisch gleich hervorragend gut gelang die Szene des Schafschurfestes vor der Schäferhütte, der T. E. Ryan einen reizenden Rahmen geschaffen hatte: durch ein sanft abfallendes Wiesengelände, auf dem unnötigerweise auch ein Esel graste, schlängelte sich in ungleichen Windungen ein Bächlein, auf einer kleinen Anhöhe stand die Hütte mit einem Rasenfleckchen davor, dem Lieblingsplatz des Schäferfräuleins; und über die ungleichen Flächen tollte sich dann, bald wirr durcheinander, bald im Spiele geordnet, die Schar der Schäfer und Schäferinnen. Diese fröhliche Festesstimmung kam prächtig heraus. Miß Viola Tree war eine «Königin von Milch und Rahm» von graziöser Schäferanmut, Basil Gill ein jugendfrischer Florizel und C. B. Somerset ein Autolycus voller Humor. Akt IV, 2 und 3 waren miteinander verbunden: beim Aufgehen des Vorhangs kommt, zu früher Stunde, Florizel, um die Geliebte durch einen Strauß, den er ins Fenster wirft, zu wecken; beide springen dann hinaus in den Morgen, um Blumen für das Fest zu pflücken; da regt sich etwas im Grase, Autolycus, der die Nacht da geschlafen hatte und nun «Toilette macht». An Details und Tüfteleien war hier (das ist ein Fehler aller Tree'schen Produktionen) des Guten etwas zu viel getan worden (die Schäferszene dauerte ohne die musikalische Einleitung ganze 45 Minuten), so daß eine Abspannung gegen das Ende zu nicht ausbleiben konnte. Unter glückliche Regieeinfälle, von denen eben einer angedeutet wurde, hatten sich minder geschmackvolle eingeschlichen: z. B. der, daß Perdita, nachdem sie umständlich von der Schäferhütte Abschied genommen, noch einmal umkehrt und zum Gaudium eines für Sentimentalitäten immer empfänglichen Publikums auch ihren Vogelkäfig mit auf die Reise nach Sizilien nimmt, oder daß die Gassenhauerballade des Autolycus vom vollen Orchester aufdringlich begleitet wurde. Überhaupt wurde allzu viel Musik gemacht: die letzten 30—50 Verse fast jeder Szene wurden melodramatisch gesprochen. Auch die Beleuchtung kam in seltenen Fällen über gröbere Effekte hinaus; daß es eine Poesie des Lichtes auf der Bühne gibt, könnte der Beleuchtungsmeister des Theaters in Bayreuth oder bei Max Reinhardt lernen. Einen schönen Eingang und Ausklang gab dem Märchen-

spiel eine feierliche Hymne an Apollo, die im Mai 1893 von Mitgliedern des französischen archäologischen Instituts in Athen gefunden worden ist. Das «Wintermärchen» hat sich acht Wochen auf dem Spielplan gehalten und wurde dann noch in zwei Spezialmatineen wiederholt, im Ganzen also über fünfzigmal gespielt; es ist in dieser Zahl von ununterbrochenen Aufführungen in England nur durch die Vorstellungen des Werkes, die 1899 im Queen's Theatre in Manchester stattgefunden haben, geschlagen worden.

Einen noch intensiveren Erfolg hatte die dreizehnte Shakespearean Production von Beerbohm-Tree, die Neueinstudierung von «Antony and Cleopatra», die seit dem 27. Dezember 1906 wöchentlich achtmal gespielt wurde und, ohne an Zugkraft eingebüßt zu haben, Ende Februar die 70. Wiederholung bereits überschritt. — In seinem Buche «Shakespeare and the Modern Stage» macht Sidney Lee Front gegen die modern-englische pompöse Shakespeare-Ausstattung, die augenblicklich am geschmackvollsten durch Tree vertreten wird. Lee erzählt von einer eindrucksvollen Aufführung von «Antonius und Kleopatra», die er einst am Wiener Hofburgtheater mitgemacht habe: die Inszenierung sei einfach, Personal und Publikum fünf volle Stunden hindurch angespannt bei der Sache gewesen. Lee hat damit bereits auf einen der Hauptmängel des Tree'schen Prinzips hingewiesen: bei einem splendiden szenischen Apparat ist die Gefahr vorzeitiger Ermüdung erheblich größer. Bei den auf $3^1/_4 - 3^1/_2$ Stunden berechneten Aufführungen an His Majesty's Theatre tritt (wie ich in zahlreichen Fällen und bei den verschiedensten Personen konstatieren konnte) selbst bei den mit dem Werke Wohlvertrauten nach dem zweiten Drittel etwa eine Erschlaffung ein; einen äußerlichen Beweis dafür liefert mir auch noch die (bei allen Tree'schen Produktionen beobachtete) Tatsache, daß der anfänglich äußerst lebhafte Beifall nach der zweiten Stunde auf ein Minimum zurückgeht. Wie immer man sich aber im Prinzip zu den Shakespeare-Darbietungen an His Majesty's Theatre stellen mag, so muß man zugeben, daß im Ganzen dort stets wackere Arbeit geleistet wird. — In «Antony and Cleopatra» nun hat die Bühnenbearbeitung die zahllosen Auftritte in dreizehn Szenen und vier Aufzüge von mäßiger Länge zusammengezogen. Die ersten drei Aufzüge des Bühnentextes entsprechen mit zwei unbedeutenden Ausnahmen den gleichen des Originals; das Drama beginnt mit der Szene bei Caesar in Rom (bei Shakespeare der vierten). Der vierte Aufzug der Bearbeitung enthält in drei Szenen (Caesar's Camp — Outside Cleopatra's Monument — Within the Monument) ein Extrakt aus Shakespeares viertem und fünftem. Die Szene «Outside» beginnt mit dem Gespräch der Soldaten (IV, 3), bringt dann in der Reihenfolge des Originals die Szenen 10—13 des gleichen Aktes und leitet bei Antonys Wort «O, quick, or I am gone» (in IV, 13) in einer blitzschnellen Verwandlung zum letzten Bilde («Within») über; dieses umfaßt den Rest der genannten Szene und, in starker Kürzung, die Todesszene der Cleopatra. Tree ging offenbar von der im Ganzen richtigen, wenn auch nicht neuen oder schwierig zu erlangenden Erkenntnis aus, daß die eminente poetische Bedeutung der Dichtung in den Gestalten der Cleopatra und des Antonius und weiterhin des Enobarbus liege: die weltgeschichtlichen Vorgänge betrachtete Tree nur gewissermaßen als verbindenden Text, den er denn auch nur so weit unangetastet ließ, als er ihm für das Verständnis jener

drei Menschen vonnöten schien. In dieser Beziehung schoß der Bearbeiter jedoch über das Ziel hinaus. Er ließ seinem Regietalent die Galeerenszene nicht entgehen, aber er strich aus ihr die schönste Partie und mit das Wundervollste der ganzen Dichtung heraus, die Worte, mit denen Menas dem Pompejus die Herrschaft über die ganze Welt anbietet; durch diese Streichung wird Pompejus zum uninteressanten Staatsaktionsheroen, Menas zu einer Drahtpuppe degradiert. Die Szene nach der Schlacht bei Actium (III, 8) wird mit der (im Original folgenden) in Alexandria verbunden, ein Vorgehen, das hier, wo es sich um welthistorische Begebenheiten handelt, die beinahe jedem Zuschauer bekannt sind, nicht gutgeheißen werden kann; ganz ähnlich verhält es sich mit der Zusammenschweißung der räumliche und zeitliche Distanz erfordernden zwei Pompejusszenen «Messina» (II, 1) und «Near Misenum» (II, 6). Von diesem Verfahren bis zu dem der Duse, in deren etwa zwei Stunden Spielzeit beanspruchender Bearbeitung überhaupt kaum mehr als Cleopatra und Antonius übrig blieben, ist nur ein Schritt: und hier hat die überlegene Kunst der Schauspielerin die Grausamkeit gegen den Dichter in milderem Lichte erscheinen lassen, Trees auf Gesamtwirkung berechnete Produktionen vertragen derartige Radikalkuren noch weniger.

Die Hauptkrux für die Dramaturgen hat von jeher die von Shakespeare nicht dargestellte Rückkehr des Antonius nach Ägypten gebildet. Heinrich Laube und Gisbert von Vincke haben diesen «Rückfall» in neugedichteten Szenen eigener Provenienz verdeutlicht. Dr. Eugen Kilian hat sich in seiner viel zu wenig verwendeten vorrtrefflichen Bearbeitung (Breitkopf und Härtel, Leipzig 1898) als moderner Dramaturg selbstverständlich darauf beschränkt, die Momente, die den Rückfall vorbereiten, «möglichst scharf hervorzuheben und zum Teil in diskreter Weise zu verstärken». Tree hat der Dichtung durch zwei gute Regieeinfälle nachgeholfen: Nach dem ersten Zwiegespräch zwischen Octavia und Antonius (II, 3) preßt dieser, als Octavia ihn verlassen, ein zweimaliges «Cleopatra! Cleopatra!» hervor, als wolle er sich dieses Gedankens entledigen. Am Ende der Szene in Athen (III, 4) ferner bleibt Antonius allein auf dem Ruhebett zurück. Da kommt der römische Bote, der gleiche, der Cleopatra die Nachricht von Antonius' Wiedervermählung in Alexandrien überbracht hatte, mit Briefen von dort zurück: Antonius reißt sie auf, verschlingt sie mit den Augen, preßt dann das Pergament auf sein Gesicht und saugt die Züge gleichsam in sich auf. Leider hat Tree es bei diesen Verstärkungen nicht bewenden lassen, sondern, wenn auch keine Szene, so doch ein stummes «Tableau» hinzuerfunden — die Rückkehr des Antonius nach Alexandrien —, in dem er die Schilderung, die Cäsar von dem Einzug gibt, mit Opernprunk in Bewegung umsetzte: das Silbergerüst, Cleopatra im Isisgewand, die Caesarionen um das Paar usw. Dekorativ ist (abgesehen von dem grellfarbigen ersten Bild in Rom) fast Alles geglückt; die Szene an Bord der Galeere ist sogar glänzend gelungen. Bei kurzen Szenen wie denen «Near Misenum» und «Antony's Camp», die wenig poetischen Eigenwert besitzen, wirkt die Pracht der Prospekte allerdings überflüssig und verwirrend. Voll ausgeschöpft in ihrem poetischen, nicht nur in ihrem bildhaften Gehalt wurde nur eine Szene: die aus Teilen von I, 5 sowie aus II, 5 und III, 3 zusammen-

gesetzte zweite Szene in Alexandria, wo der (von Mr. Quartermaine sehr eindrucksvoll gespielte) Bote aus Rom der sich wollüstig nach dem Geliebten sehnenden Cleopatra Antonius' Wiedervermählung meldet. (Das, durch die Verschmelzung der beiden Szenen des Boten bedingte zweimalige Zurückrufen erzielte in den ersten Aufführungen einen komischen Effekt, der späterhin durch ein diskreteres Spiel des Darstellers glücklich vermieden wurde.) In dieser Scene war Constance Collier als Cleopatra am einwandfreisten; der Wutausbruch kam überzeugend zum Ausdruck. Der massigen Gestalt fehlt es jedoch zu sehr an Schmiegsamkeit und dem Organ an sinnlichem Klang, um die Schauspielerin zu einer hervorragenden Vertreterin der Rolle zu machen. In höherem Maße ungeeignet ist Mr. Tree für die Verkörperung des Marc Anton. Schon die steifgliedrige und hagere Erscheinung vermag unmöglich, den Herkulessprossen zu verlebendigen, und die spröde, seelische Regungen nur unvollkommen widerspiegelnde Stimme, die nervöse Hastigkeit der Gesten weisen den verdienten Direktor-Regisseur vollends auf ein anderes Gebiet als das der Shakespeare'schen Helden und Liebhaber. Gut war der kraftvoll-derbe Enobarbus von Lyn Harding und (auf der Galeere) der Lepidus von Norman Forbes, ferner auch (im Gegensatz zum «Wintermärchen») jeder Vertreter der kleineren Rollen: neben dem schon genannten Boten an Cleopatra auch Thyreus, der auf Antonius' Befehl gepeitschte Bote Caesars (Mr. Southgate.) Sehr störend wirkte die Unsitte, den «Helden» mit einem besonderen Scheinwerferlicht zu beleuchten, ein Brauch, der besser dem Melodrama überlassen bliebe.

Der im September 1903 zuerst von Tree gespielte «Richard II.» ist vom 19. November ab für drei Wochen wiederholt worden. Die Acting Version dieses, wie der meisten an His Majesty's Theatre gespielten Shakespeare-Dramen hat eine Dreiteilung der fünfaktigen Handlung erfahren. Der erste Aufzug zeigt Richard im Glück (bis II, 2 einschließlich), der zweite sein Unglück (bis zum Schluß des dritten Akts), der letzte Abdankung und Ende. Die schauspielerische Wiedergabe befriedigte hier weit eher als in «Antonius und Cleopatra». Mr. Trees mosaikartig aufbauender Darstellungsweise liegt der unstäte, zwischen Kraft und Schwachheit hin- und hergeworfene, mutig-mutlose Charakter dieses Königs eher als der des liebestollen Römers. Manches gelang ihm überraschend gut, wie die Szene am Sterbebett von Gaunt. Miß Viola Tree, die im «Wintermärchen» eine so schöne Probe ihres Könnens gegeben hatte, ist der Königin heute noch nicht ganz gewachsen: sie geriet zu farblos und schäferhaft-lieblich. Der Gaunt von Fisher White, dem besten Sprecher des Ensembles, und Lyn Hardings kraftstrotzender Bolingbroke waren tüchtige Leistungen. Das in seiner ganzen Art an Possart erinnernde Regietalent und der künstlerische Geschmack des Aufführungsleiters bewährte sich hier nicht nur in den, mit Meininger-Pomp und fast zu viel historischem und heraldischem Apparat inszenierten Massenszenen beim Zweikampf in den «Lists» mit den schönen Farbenharmonien von Rot und Grün und in der Westminster Hall, sondern auch in den lyrisch gestimmten Szenen der Königin in Windsor Castle und im Garten des Herzogs von York (mit dem Gärtner): hier Gänge hängender Rosen und lange, schmale Reihen weißer Lilien, dort ein halbdunkles Gemach in bläulichem Dämmerschein und betende Frauen vor

brennenden Kerzen. Die erste Szene des ersten Aufzugs hatte Tree in de Garten zu Westminster Palace verlegt, wo der König mit der (gegen Shakespeare mit Recht schon hier eingeführten) Königin nach dem Mahle sich beir Spiel vergnügt. Der Effekt der Vorgänge vor Flint Castle, einem Meisterstück der Theatertechnik, wurde dadurch noch verstärkt, daß (wiederum de Dichters Anweisung entgegen) die Bühne anfänglich und auch noch währen der ersten Verhandlungen mit Richard ganz leer von Comparsen blieb und sich erst allmählich mehr und mehr füllte. Ganz gestrichen waren die Figuren der Herzoginnen von Gloucester und York; mindestens auf die lebensvolle, vom Dichter mit aller Liebe gezeichnete Gestalt der letzteren, die unmittelbar in das Räderwerk der Handlung eingreift, hätte nicht verzichtet werden dürfen. Entbehrlicher noch als im Antonius-Drama erschienen hier die eingelegten Tableaux «Bolingbrokes Entry into London» und «Coronation of Henry IV. in Westminster Abbey», mit dem die Aufführung endet, und das übrigens auch nicht sehr glücklich gestellt war. Die Vorstellung litt wiederum unter einem Übermaß von Musik: nicht weniger als elf «Nummern» waren dazu komponiert worden, die, wie in «Antony and Cleopatra», mehr als ein Viertel der ganzen Aufführungszeit (in «Antony» nach meiner Zählung 50 Minuten von 3¼ Stunden) für sich in Anspruch nahmen.

Das Adelphi Theatre hat unter der Direktion von Oscar Asche, der das von ihm nur in Afterpacht übernommene Haus jetzt wieder verlassen hat, mit drei Shakespeare-Werken große Erfolge gehabt: früher mit «The Taming of the Shrew» und im Theaterjahr 1905—06 mit «A Midsummer-Night's Dream» und «Measure for Measure». Von diesen wurde «A Midsummer-Night's Dream» vom 1. Dezember 1906 ab etwa einen Monat lang im Adelphi an sechs Abenden und drei Nachmittagen unter erneutem Zuspruch des Publikums wiederholt. Der Eindruck, den diese Aufführung hinterließ, war ein zwiespältiger. Die Handwerkerkomödie wurde mit so grotesker Komik gespielt, daß sie sich mit den besten deutschen Darstellungen wohl messen könnte. Nicht nur der von Humor sprudelnde Bottom Oscar Asches, sondern jede der sechs Handwerkerfiguren war vortrefflich ausgearbeitet. Dahinter blieb die Liebes- und Elfenkomödie sehr an Wirkung zurück. Sie wurde schleppend und mit wenig Laune gegeben. Dazu kam die opernhafte Aufmachung: es wurden auf die Mendelssohn'sche und andere Musik Chöre sowie von drei «singing fairies» Arien und Duette gesungen das ganze Elfenspiel mutete an wie ein Singspiel mit Rezitativen, und die Dichtung ward damit zum Libretto deklassiert. Auch die szenische Ausgestaltung, besonders der Waldlandschaften, hielt den Vergleich nicht au mit der Reinhardt'schen oder selbst mit der Inszenierung der mittlere deutschen Hofbühnen. Von den zwei, für das Elfenspiel von Joseph Harke gemalten Dekorationen strömte nur die eine die rechte Zauberwaldstimmun aus; hübsch und unaufdringlich waren hier die Elfenreigen der Kinder. I Quinces Haus konnte man es noch erleben, daß mit Ausnahme der Hobe bank das ganze Stubenmobiliar dem Prospekt aufgemalt worden war. Lil Brayton, die Gattin Oscar Asches, war eine schöne Helena. Die Scha spielerin, deren künstlerische Qualitäten nicht eben bedeutend sind, besit vor den meisten ihrer englischen Kolleginnen den hier besonders schätzen werten Vorzug eines sympathischen und klangvollen Organs.

Oscar Asche hat auch seine älteste «Shakespearean Production» wieder vorgeholt, «The Taming of the Shrew», aber, wie ich schon in der Einleitung sagte, nicht mehr für das Adelphi selbst, sondern für die Vorstädte. Asche gibt auch die zwei Szenen der Induction, die in das Warwickshire des 16. Jahrhunderts gelegt worden sind. Er konnte sich nicht versagen, außer Petruchio auch den Sly des Vorspiels zu spielen, und das Virtuosenstückchen ist ihm in der Tat vortrefflich gelungen. Das Erwachen des Kesselflickers in dem Herrschaftsbett war ein Kabinettstück derb-humoristischer Darstellung und sein vierschrötiger Landedelmann von unwiderstehlicher Laune und Lustigkeit. Lily Brayton zeigte mit ihrer reizenden Katharina, daß ihre Begabung sie weit eher in das komische als in das von ihr bevorzugte hochdramatische Gebiet weist. Auch die übrige Darstellung des dankbaren Lustspiels konnte allen billigen Anforderungen genügen. Die Ausstattung hielt ungefähr die Mitte zwischen dem Prunke Trees und der Einfachheit der im Folgenden besprochenen Benson'schen Szene. Die Szenerie der Räume in Baptistas Haus und Petruchios «Cottage» von W. T. Hemsley insbesondere war sehr hübsch.

Die in der Einleitung erwähnte Inszenierung von «Macbeth» am Garrick Theatre, die im Dezember zwei und im Januar etwa ein weiteres Halbdutzend Aufführungen erlebte, war die Wiederholung einer für die Shakespearean Memorial Association in Stratford-on-Avon unternommenen Neueinstudierung, von der bei den Provinzaufführungen die Rede sein wird.

Sidney Lee tritt in seinem obenerwähnten Aufsatz für einen «Shakespeare-Producer» ein, für F. R. Benson, der seit einer langen Reihe von Jahren England mit einer «Shakespearean Company» bereist. Von Benson, der auch die künstlerische Seele der Shakespeare-Feste in Stratford ist, und dessen Prinzipien (Wechsel des Repertoirs, möglichst gleichmäßiger Zulänglichkeit des Ensembles, unaufdringlicher Ausstattung), die sich denen der deutschen Bühne nähern, erhofft Lee das Heil für die englische Shakespeare-Bühneninterpretation. Da Benson in diesem Winter ausschließlich in den Suburban Theatres gespielt hat, konnte ich nur eine einzige Aufführung sehen, «The Merry Wives of Windsor» im Shakespeare Theatre (Clapham SW), wo die Truppe in der gleichen Woche noch «Henry V», «Hamlet», «Macbeth», «The Merchant of Venice» und Sheridans «School for Scandal» gab. Ich muß mich darum darauf beschränken, in Kürze meine Eindrücke von dieser Vorstellung wiederzugeben, und mir ein weiteres Eingehen auf diese Gesellschaft und ihre Tätigkeit für eine spätere Gelegenheit vorbehalten. Die «Lustigen Weiber» wurden gegeben als das, was sie sind, als tolle Farce, und das mit einer hinreißenden Laune. Es war köstlich zu sehen, wenn in der großen Prügelei, in die das «Duell» ausartet (III 1; bei Benson beschließt die Szene den ersten Aufzug), der Halbernst immer mehr zur Posse wird, zwei, drei, vier sich auf einem Haufen wirbeln und schließlich jeder jeden prügelt. Oder wenn in der zweiten Waschkorbszene Mr. Ford auf der Suche nach dem dicken Schwerenöter schließlich selber in den Waschkorb steigt und sich in der Aufregung in die Wäsche verwickelt. Ob und inwieweit an der Darstellung und der Bühnenfassung (bei der es auffiel, daß die Verspartien zum großen Teil herausgestrichen waren) das Vorbild von Trees berühmter Aufführung des Lustspiels, die ich noch nicht kenne, und englische

Bühnentradition Anteil haben, vermag ich nicht zu sagen. Die Schauspieler sprachen die wenigen Verse, die man ihnen gelassen hatte, schlecht. Der Falstaff-Vertreter hatte wenig Humor, der Darsteller des Mr. Ford war steif, dagegen Benson als Cajus und Mrs. Benson (Mrs. Ford) vorzüglich. In der einfachen, aber durchaus genügenden Szenerie schien das Bestreben vorzuwalten, den Schauplatz nur durch wenige, aber für die Lokalität besonders charakteristische Möbel anzudeuten.

Aus der englischen Provinz ist von drei bemerkenswerten Shakespeare-Aufführungen zu berichten. Die um die Pflege ihres größten Sohnes sehr verdiente Shakespearean Memorial Association in Stratford veranstaltet alljährlich im April und Mai mehrere Wochen hindurch ein «Festival». Es ist Prinzip der Gesellschaft, bei dieser Gelegenheit mindestens ein «Revival» zu bieten, d. h. also, mindestens ein Shakespeare-Werk der Spielliste neu hinzuzufügen. Im vergangenen Jahre hat sie ein Übriges getan und während des Winters (am 13. und 14. November) mit dem Ensemble des Londoner Garrick-Theaters eine Neuinszenierung des «Macbeth» veranstaltet. Wer von dem Direktor Arthur Bourchier, diesem beliebten Charakterdarsteller, der (wie das auf der englischen Bühne vorläufig leider noch nicht anders zu erwarten ist) auch selbst die Hauptrolle spielte, eine interessante szenische oder schauspielerische Interpretation der Tragödie «des Gewissens selbst» erwartet hatte, wurde bitter enttäuscht. Als Darsteller hatte Bourchier sich die Sache von vornherein leicht gemacht; er sprach in einem, den Blättern übermittelten Interview seine Ansicht aus, daß der Than nicht anders denn als feige Memme gespielt werden könne, und gab damit zu verstehen, daß er sich auf die Herausarbeitung eines einzigen Charakterzuges beschränken werde. Aber auch bei dieser einseitigen und anfechtbaren Auffassung blieb er der Rolle noch das Meiste schuldig; die Darstellung geriet so völlig farblos, daß überhaupt von irgend einer Charakterisierung kaum mehr die Rede sein konnte. Und dieser Mangel an Gestaltungsfähigkeit, das Unvermögen, das harte, dünne Organ der Situation dienstbar zu machen, suchte sich nun hinter allerhand naturalistischen Mätzchen zu decken. Hier einige Beispiele. Macbeth ist die Ernennung zum Than von Cawdor überbracht worden, und schon steigt die Versuchung herauf. Er beginnt, den ersten Monolog («Two truths are told») vor sich hinzusagen. Da ergreift er, immer noch im Sprechen, einen Papierfetzen und kritzelt und kritzelt und übergibt ihn endlich einem Gefolgsmann: er hatte seinen Brief an die Lady geschrieben! Auch den zwei Mördern gibt er, nachdem er sie gedungen, einen Wisch mit auf den Weg. Um im Stile dieser Darstellung zu bleiben, müßte man fragen: enthielt der Wisch ein Signalement Banquos oder eine Anweisung auf die Bank? Bei der Stelle «Bring me no more reports» im fünften Akt endlich warf dieser papierfreudige Held eine Rolle — die «reports» offenbar — aus der Hand. Violet Vanbrugh, die Gattin Bourchiers, spielte die Lady so stillos-modern in den Gesten und sprach die Verse in so saloppem Salonton, daß man der Intelligenz, die ihre Darstellung verriet, nicht froh werden konnte. Die Hexen werden in England in der Regel von Männern gespielt. Bourchier hatte zu zwei männlichen Darstellern eine Frau hinzugezogen, sehr zum Nachteil der Wirkung, da die Stimmen nicht zusammenklangen und dadurch die Illusion der Ungeschlechtigkeit der Hexen beim Zuhörer nicht aufkommen

konnte. Für die Art, wie Shakespeare hier uminterpretiert wurde, sollen hier noch einige Einzelheiten angeführt sein. Nach dem vorletzten Verse des ersten Aktes («Away, and mock the time with fairest show») geht Macbeth von der Bühne; die Lady bleibt und führt den eintretenden König Banquo und sein Gefolge in feierlichem Zuge nach dem Festsaal. Als diese «Schaunummer» vorüber ist, kehrt Macbeth nochmals zurück und spricht den letzten Vers «False face must hide what the false heart doth know». — Am Ende der Bankettszene gehen Macbeth und die Lady Hand an Hand dem Ausgang zu. Plötzlich reißt sich die Lady los, sie scheint eine Halluzination zu haben und sinkt bebend in die Knie, aber Macbeth steht hochaufgerichtet über ihr, er behält — wörtlich genommen — den Kopf oben. Mit diesem vorzeitigen Zusammenbruch ist des Dichters Idee direkt zuwider gehandelt worden mit dem einzigen Zweck, eine schöne «Gruppe» am Ende der Szene zu erhalten; denn daß dieser Kniff etwa als eine vorbereitende Nuance für die spätere Gemütsverfassung der Lady aufzufassen sei, ist bei der Oberflächlichkeit der Inszenierung ausgeschlossen. Nur ein einziges von den 14 Bildern war bis in Einzelheiten ausgearbeitet, das letzte, der Zweikampf zwischen Macbeth und Macduff, der auf offener Bühne vor sich ging, wogegen, wenn er so gut ausgeführt wird wie hier, kaum etwas einzuwenden ist. Ich hatte vorher nur einmal gleich gut kämpfen sehen auf der Bühne, von Kawakami und seinen Japanern. Es war in der Tat ein Verzweiflungskampf, was man da schaute, ein Ringen auf Leben und Sterben zwischen Todfeinden, denen die Kräfte ins Übermenschliche gewachsen sind. Das ist die einzige Szene, in der wohl kein deutsches Theater, an deren Schulen die Körperkünste zum großen Teil noch immer nicht gebührende Pflege finden, mit dem englischen hätte konkurrieren können. Dramaturgisch war die Aufführung gleichfalls minderwertig: die Lady Macduff war ganz gestrichen und die beiden Hexenszenen des ersten Akts folgten, nur durch einige Takte Musik getrennt, unmittelbar aufeinander, aller künstlerischen Wahrscheinlichkeit zum Trotz. Die neuen Dekorationen des Malers Mac Cleery waren konventionell, schön dagegen die Kostüme, die Percy Anderson gezeichnet hatte. So mußte es kommen, daß eine rote Borte am Gewande der Lady, ein Faltenwurf des Königmantels eine charakteristischere Sprache sprachen als das ganze Ensemble des Garrick-Theaters.

Zu den bekanntesten der regelmäßigen Shakespeare-Veranstaltungen in der Provinz gehören außer den «Festivals» in Stratford die alljährlich bald nach Neujahr wiederkehrenden «Shakespearean Productions», die Mr. Richard Flanagan in seinem kleinen Queen's Theatre in Manchester bietet. In früheren Jahren (seit 1896) sind bereits die folgenden Werke (in der nachgenannten Reihenfolge) zur Aufführung gekommen: «Henry IV»; «Antony and Cleopatra»; «Macbeth»; «The Winter's Tale»; «Much Ado About Nothing»; «The Merchant of Venice»; «The Merry Wives of Windsor»; «Henry VIII»; «Richard III»; «Romeo and Juliet»; «Cymbeline». Für die diesmalige zwölfte Jahresaufführung wurde im Vorjahre durch Ballotage «Othello» bestimmt, der seit dem 12. Januar bis Ostern gespielt worden ist. Der Eifer nun ist gewiß in hohem Grade löblich, zumal wenn man in Betracht zieht, wie selten Shakespeare in der Provinz auf der Bühne erscheint. Die Art und Weise aber, wie er hier dargestellt wird, muß als unkünstlerisch und verfälschend

abgelehnt werden. Der in His Majesty's Theatre entfaltete Prunk will, so sehr er sich dann und wann auch vordrängt, nur Mittel zum Zweck sein. In Manchester ist die Ausstattung völlig Selbstzweck. Den ersten der sechs Aufzüge leitete ein (auf Worte von Raymond Coulson gesungener) Chor venetianischer Bürger ein, den zweiten ein Sang des zyprischen Fischervolks: nachdem der Herold das Fest angekündigt hatte, folgte eine Balleteinlage, nicht etwa ein als Improvisation gedachter Tanz der die Ankündigung vernehmenden Bürger. Im dritten Aufzug (II, 3) wurde dann vor dem jungen Paare gar ein — Menuett à la cour getanzt, an das sich eine von Othello und Desdemona angeführte Polonaise anschloß! Jede geringste Möglichkeit, die die Handlung für Gruppierungen und Aufzüge bot, wurde mit Freuden wahrgenommen. Desdemona erschien z. B. (mitten in der Nacht!) mit großem Gefolge im herzoglichen Palast. Diese Proben werden genügen, um einen Begriff von dem Geiste der Aufführung zu geben. Daß alle diese Zutaten nicht nur stilwidrig und geschmacklos an sich sind, sondern sogar, da das Ganze in den landesüblichen 3¼ Stunden absolviert werden muß, auch direkt auf Kosten der Dichtung, die kostbarer Glieder beraubt wird, erfolgen, bedarf kaum erst der Erwähnung. «Othello» gibt der Darstellung ja wenig Nüsse zu knacken. Die mit breiten Strichen gezeichneten Linien sind unschwer nachzuziehen, und so kam das Meiste leidlich heraus. Am hinreichendsten war Norman Partridge als Cassio. auch Matheson Langs pathetische Art, die kurz vorher mit dem Macduff im Garrick-Theater garnichts anzufangen gewußt hatte, paßte für den Othello recht gut. Margaret Halstans Desdemona war ansprechend in den Naiven-Szenen der ersten Akte (besonders da, wo sie zum ersten Male für Cassio bittet), versagte dann aber in den tragischen Partien. Die Bearbeitung hatte den zweiten Akt Shakespeares, der durch die drei (!) Einlagen allzu lang geworden wäre, in zwei Aufzüge geteilt, und in dem so entstandenen sechsten Aufzug die Szenen IV, 3 und V, 2 vereinigt. An Einheitlichkeit war mit dieser Umstellung nichts gewonnen, da man, um den zeitlichen Zwischenraum anzudeuten, gezwungen war, nach der ersten der beiden Szenen (Emilia und Desdemona) den Vorhang fallen zu lassen. Allem Brauche entgegen war die mehr als entbehrliche Rolle des Narren in ihrem vollen Umfang beibehalten. Die Szenerie zeigte manche hübschen Prospekte, als hübschesten den Schloßgarten, dessen liebliches Bild in geschickten Kontrast zu der Stimmung der Szene (Othello stellt da die Frage nach dem Taschentuch) gesetzt war. Die Kostüme, in denen das Violett etwas zu stark bevorzugt war, hatten zum großen Teil Verch und Flothow in Charlottenburg gezeichnet.

Die University Drama Society in Oxford hatte im Winter 1905—1906 mit «Measure for Measure» nur einen schwachen Erfolg erzielt. Im abgelaufenen Halbjahr hat sie mit um so größerem «The Taming of the Shrew» vom 12. Februar ab für eine Woche aufgeführt, die in dem gleichen Vereine schon 1897 gespielt worden war. Die Darsteller waren Dilettanten mit Ausnahme der Vertreterinnen von Katharina (Lily Brayton) und Bianca (Agnes Brayton).

Unter den wenigen, die Provinz mit Shakespeare bereisenden Gesellschaften soll die von Martin Harvey noch kurz erwähnt sein, der mit seiner (zuerst am Lyric Theatre in London gespielten) «Hamlet»-Produktion in der abgelaufenen Saison zum zweitenmale in zahlreichen Städten große

:olge und volle Häuser fand. Sein Hamlet reicht nicht an die bedeutenderen ıtschen Schauspielerleistungen heran, verrät aber eine bessere technische ıulung, als die meisten seiner älteren Kollegen sie aufzuweisen haben. ine Partnerin war Miß N. de Silva, eine süßliche und herzlich undeutende Ophelia. In der im ganzen würdigen Aufführung fiel die Vorbe für melodramatische Ausnutzung einzelner Situationen auf.

Wenn ich hier zum Schluß das künstlerische Resultat der — quantitativ ım mindesten — recht geringen Ausbeute des letzten englischen Theaterinters in einigen Sätzen zusammenfassen soll, so muß ich sagen, daß die omödienaufführungen, was die Wiedergabe betrifft, die Tragödienleistungen heblich an Wert überragten. Das hat seinen Grund zunächst, aber nicht usschließlich darin, daß jene der Darstellung ungleich geringere Schwierigeiten bieten. Vor allem aber verfügt das englische Theater heutzutage ber eine Unzahl von trefflichen und originellen Komikern, und es besitzt uch einen für den derberen Shakespeare wohlgeeigneten Groteskstil der :hauspielerischen Darstellung. Der Schauspielstil der Tragödie ist ihm agegen abhanden gekommen. Die — mit besonderer Absicht ausführlich esprochene — «Macbeth»-Aufführung des Garrick-Theaters war geradezu in Schulbeispiel für diese Tatsache. Jene ganze Darstellung war ein — ider noch sehr selbstvergnügtes — Pendeln zwischen zwei Stilen, die wir eute in Deutschland für die Klassiker- und besonders für die Shakespeareerlebendigung als gleich ungenügend erkannt haben, ein Pendeln zwischen ıelodramatischem Pathos und getreuer Wirklichkeitsnachahmung. Ob, wann nd woher die Besserung kommen wird, ist heute noch nicht zu sagen. on Beerbohm-Tree ist in dieser Beziehung wohl nicht zu viel zu erwarten.

Nottingham. Ernst Leopold Stahl.

Statistischer Überblick

)er die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern im Jahre 1906.

ıchen (Stadttheater, Dir. Heinr. Adolphi). Othello, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 mal. — Macbeth (Schiller), 1 m. — Was ihr wollt (Schlegel-Oechelhäuser), 2 m. — Coriolanus (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m. — Hamlet (Schlegel-Tieck), 1 m. (M. Lützenkirchen a. G.) — König Richard II., 2 m. — König Heinrich IV., 1. T., 3 m. — König Heinrich IV., 2. T., 1 m. — König Heinrich V., 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Die Komödie der Irrungen, 1 m.

Altenburg (Herzogl. Hoftheater, Dir. Intendanzrat Peter Liebig). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. (1 m. in Zeitz). — König Lear, 2 m.

Altona (Stadttheater, Dir. Max Bachur). König Heinrich IV., 1. T., 1 m. — — König Heinrich IV., 2. T., 2 m. — König Richard III., 3 m. — Romeo und Julia, 5 m. — Hamlet, 9 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 3 m. — Der Kaufmann von Venedig 1 m. — Ein Wintermärchen 2 m.

Altona (Schillertheater, Dir. E. Michaelis). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — (Dir. C. Meyerer). Romeo und Julia, 5 m.

Annaberg (Neues Stadtteater, Dir. Gg. Kurtscholz). Hamlet (Schlegel) 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 2 m.

Ansbach (Königl. Schloßtheater, Dir. Felix Wildenhain). Ein Sommernachtstraum, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Apolda, Schönebeck etc. (Stadttheater, Dir. J. Dunkel). Othello, 2 m. (1 m. Karl Weiser a. G.) — Romeo und Julia, 2 m.

Aschersleben (Stadttheater, Dir. H. Musäus). Othello, 1 m.

Augsburg (Stadttheater, Dir. Karl Häusler). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 4 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 4 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.

Baden i. Schweiz (Kur- und Stadttheater, Dir. Franz Gottscheid). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Othello, 1 m.

Bamberg (Stadttheater, Dir. Karl Weiß). Hamlet, 1 m.

Barmen (Stadttheater, Dir. Otto Ockert). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 4 m. König Richard III., 1 m.

Bautzen-Döbeln (Stadttheater, Dir. Paul Zimmermann). König Richard III. (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m.

Berlin (Königliches Schauspielhaus). Macbeth (Schlegel-Tieck), 5 m. — Othello (Schlegel - Tieck - Baudissin), 17 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 4 m. — König Richard II. (Schlegel), 2 m. — König Heinrich IV., 1 T. (Schlegel-Tieck-Oechelhäuser), 4 m. — König Heinrich V. (Schlegel), 1 m. — König Richard III. (Schlegel-Oechelhäuser), 4 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 7 m. — Hamlet (Schlegel) 26 m.

Berlin (Neues Königl. Opernhaus). König Heinrich IV., 1. Th., 1 m.

Berlin (Deutsches Theater, Dir. Max Reinhardt). Der Kaufmann von Venedig 138 m. — Ein Sommernachtstraum, 22 m. — Ein Wintermärchen, 63 m.

Berlin (Berliner Theater, Dir. Ferdinand Bonn). Hamlet 4 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 23 m. — (Ensemble-Gastspiel) Cymbelin, 3 m.

Berlin (Neues Theater, Dir. Max Reinhardt). Ein Sommernachtstraum 72 m.

Berlin (Neues Schauspielhaus, Dir. Alfred Halm). Der Sturm 25 m.

Berlin (Schillertheater O. Dir. Ralph Löwenfeld). Ein Wintermärchen (Schlegel-Tieck), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 3 m.

Berlin (Schillertheater N. Dir. Ralph Löwenfeld). Ein Wintermärchen (Schlegel-Tieck), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck) 1 m.

Berlin-Charlottenburg (Theater des Westens, Dir. Aloys Prasch). Hamlet 1 m. — König Lear, 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Berlin (Luisentheater, Dir. Ludw. Rosenfeld.) Der Kaufmann von Venedig 12 m. — Die lustigen Weiber von Windsor (L. Ottomeyer) 14 m. — Ein Sommernachtstraum, 13 m. — Othello 3 m. — (Dir. M. E. Fischer). Ein Wintermärchen, 17 m. — Romeo und Julia, 6 m. — Othello 1 m. — Viel Lärm um nichts, 6 m.

Bern (Stadttheater, Dir. Georg Kidaisch). König Lear, 3 m. — König Richard III, 3 m. (1 m. Herr E. Striebeck a. G.). — Romeo und Julia, 3 m. — (Dir. Stender-Stefani). Othello, 2 m.

Bern (Apollotheater, Dir. K. Fischer). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Othello, 2 m.

Bernburg (Victoriatheater, Dir. Albert Gehlen). Ein Sommernachtstraum, 1 m.

Beuthen, O.-S. (Stadttheater, Dir. Hans Knapp). Hamlet, 3 m. (1 m. in Zabrze). — Othello, 1 m.

Bielefeld (Stadttheater, Dir. Osc. Lange). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel) 2 m. (1 m. Dr. Max Pohl a. G.). — König Richard III., 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — (Dir. N. Berstl). Julius Cäsar (Schlegel) 3 m. — Was ihr wollt (Schlegel-Oechelhäuser), 3 m. — König Lear (Barnay - Wittmann), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Bielitz (Stadttheater, Dir. Paul Blasel). Romeo und Julia, 1 m. — Hamlet 2 m. — Othello, 1 m.

Bochum (Stadttheater, Dir. O. Voges). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Othello, 3 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m.

Stadttheater, Dir. Otto Beck).
o und Julia, 3 m. — Der Kauf-
von Venedig, 4 m. (1 m Fr.
spischill a. G.). — Ein Winter-
en (Dingelstedt), 1 m. — Hamlet,
– Julius Cäsar, 3 m. — Antonius
leopatra (Kilian), 3 m. — Der
spenstigen Zähmung (Dr. Zeiß),
– (Dr. Kilian), 1 m.

ıburg a. H. (Sommertheater, Dir.
Frenzel). Othello 1 m.

hweig (Herzogl. Hoftheater).
t (Schlegel), 2 m. — Ein Winter-
en (Dingelstedt), 2 m. — König
:d III. (Dingelstedt), 2 m.

(Stadttheater, Dir. Friedrich
ınn-Jesnitzer u. Erben). König
·d III. (mit teilw. Benutzung der
lstedt'schen Bearbeitung), 5 m.
er Widerspenstigen Zähmung,
— Ein Sommernachtstraum,
— Der Kaufmann von Venedig
gel), 1 m. (Frau A. Sorma a.
- Hamlet, 3 m.

ıaven (Stadttheater, Dir. B. Kühn
). Steinert). Romeo und Julia
gel-Tieck), 3 m. (1 m. in Wil-
ıaven). — (Dir. B. Kühn).
) (Schlegel), 1 m.

'Stadttheater. Dir. Dr. Th. Loewe).
) (Schlegel-Tieck), 3 m. (1 m.
Steinbeck a. G.) — Hamlet
gel), 5 m.

·g (Stadttheater, Dir. Leo Stein).
Cäsar, 3 m. (1 m. Herr W.
mann a. G.). — (Dir. Arthur
erlach.) Der Sturm (Schlegel),

Stadttheater, Dir. Karl v. Maix-
Romeo und Julia (Schlegel),
— Der Kaufmann von Venedig,
- Ein Sommernachtstraum, 1 m.

ɛ (Stadttheater, Dir. Rich. Jeße).
Richard III. (Schlegel), 2 m.
Herr Max Grube a. G.). —
t (Schlegel), 3 m.

d. Schweiz (Stadttheater, Dir.
ınges). Der Widerspenstigen
ıng, 1 m.

(Stadttheater, Dir. Ed. Sowades
Der Kaufmann von Venedig,

ıdt (Großherzogl. Hoftheater).
ıufmann von Venedig (Schlegel),
'1 m. in Worms). — Was ihr
3 m. (1 m. w. v.). — Der
Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 3 m. (1 m. w. v.) — Othello, 3 m. (1 m. w. v.). — König Richard III., 1 m.

Dessau (Herzogl. Hoftheater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. — Cymbelin (Vincke), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 3 m.

Detmold (Fürstl. Theater) u. *Osnabrück* (Stadttheater, Dir. A. Berthold). Othello, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Dorpat (Deutsches Sommertheater, Dir. Paul Sundt). Othello, 1 m.

Dortmund (Stadttheater, Dir. Hans Gelling). König Lear, 2 m. — Romeo und Julia, 1 m. — König Heinrich IV., 1. T., 1 m. — König Heinrich IV., 2. T., 1 m. — König Richard III., 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Tieck-Zeiß), 2 m. — Hamlet, 1 m. (Herr E. Stockhausen a. G.). — Othello, 2 m. — Was ihr wollt, 3 m.

Dresden (Kgl. Schauspielhaus). Imogen-Cymbelin (Bulthaupt), 5 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 4 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Dr. Zeiß), 5 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — König Richard II. (Schlegel), 1 m. — Was ihr wollt (Zeiß), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 4 m.

Düsseldorf und *Duisburg* (Stadttheater, Dir. Ludwig Zimmermann). Romeo und Julia, 2 m. — Hamlet, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m. — Viel Lärm um Nichts (Tieck-Baudissin-Röntz), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 5 m.

Düsseldorf (Schauspielhaus, Dir. Louise Dumont und Gustav Lindemann). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 29 m. — Was ihr wollt (Schlegel), 13 m. — Macbeth, 3 m.

Eisenach und *Mühlhausen i. Thür.* (Stadttheater, Dir. Rud. Possin). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck-Possin), 1 m. — Othello (Schlegel), 1 m. — Ein Wintermärchen (Schlegel), 7 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m.

Elberfeld (Stadttheater, Dir. Jul. Otto). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-

Tieck), 4 m. (1 m. in Hagen). — Othello (Schlegel-Tieck), 3 m. (1 m.w.v.).

Elbing (Stadttheater, Dir. W. Söndermann). Macbeth (Schiller), 2 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Erfurt (Stadttheater, Dir. Prof. K. Skraup). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m. Ein Sommernachtstraum, 3 m.

Essen a. Ruhr (Stadttheater, Dir. Hans Gelling). König Lear, 3 m. — Romeo und Julia, 2 m. (1 m. Herr E. Stockhausen a. G.). — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — König Heinrich IV., 1. T., 2 m. — König Heinrich IV., 2. T., 2 m. — König Richard III., 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Tieck-Zeiß), 2 m. — Hamlet, 2 m. (1 m. Herr E. Stockhausen a. G.). — Othello, 3 m. — Was ihr wollt, 3 m.

Esslingen und *Pirmasens* (Stadttheater, Dir. Marie Erfurth). Othello, 3 m.

Flensburg (Stadttheater, Dir. Harry Oscar). Othello, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Die Komödie der Irrungen (Oechelhäuser), 3 m. (1 m. in Apenrade). — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Forst (Stadttheater, Dir. O. Rippert und M. Eisfeldt). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — (Dir. Hans Winter.) Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Frankfurt a. M. (Schauspielhaus, Int. Emil Claar). Der Kaufmann von Venedig, 12 m. — Was ihr wollt, 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — Coriolanus, 6 m. — Romeo und Julia, 4 m. (1 m. E. Birron a. G.). — Othello, 2 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 1 m.

Frankfurt a. O. (Stadttheater, Dir. Fritz Pook). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Ein Sommernachtstraum, 4 m. — Othello, 1 m. — König Lear, 2 m.

Fürth i. B. (Stadttheater, Dir. Rich. Balder). Hamlet (Schlegel), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Was ihr wollt, 1 m. — Othello, 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 2 m. — König Lear, 1 m. — Julius Cäsar, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Kilian), 1 m.

Gelsenkirchen u. a. Orte (Stadttheater, Dir. Gebr. Genesius). Othello, 5 m.

Gera (Fürstl. Theater, Dir. Gg. Kurtscholz). Ein Sommernachtstraum, 4 m.

Glogau (Stadttheater, Dir. Ludw. Hansing). Ein Sommernachtstraum, 3 m.

Görlitz (Stadttheater, Dir. Fritz Brehm). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 5 m. — Antonius und Kleopatra (Kilian), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m.

Göttingen (Stadttheater, Dir. Norbert Berstl). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. (Fr. Prasch-Grevenbeeg a. G.). — Macbeth (Schiller). 1 m. (Herr F. Holthaus a. G.). — Othello, 1 m. — (Dir. Willy Martini.) Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 3 m.

Graz in Steiermark (Stadttheater und Theater am Franzensplatz, Dir. Alfred Cavar). Hamlet, 2 m. (1 m O. Sommerstorff a. G.). — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Was ihr wollt (Schlegel), 4 m.

Graudenz (Stadttheater, Dir. Alfred Willian). König Lear (Schlegel-Tieck), 1 m. (Herr Max Grube a. G.).

Güstrow i. M. (Stadttheater, Dir. Fr. Berthold). Hamlet (Schlegel), 1 m. (Dr. Ferdinand a. G.).

Halberstadt (Stadttheater, Dir. F. Peterssohn-Feldner). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. (1 m. Herr Max Grube a. G.). — Ein Wintermärchen (Schlegel-Tieck), 5 m. — Hamlet, 1 m. (Herr P. Wiecke a. G.). — Ein Sommernachtstraum, 4 m.

Halle a. S. (Stadttheater, Dir. M. Richards). König Lear, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — König Richard III., 2 m. — König Heinrich IV., 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 7 m. — Macbeth, 1 m.

Hamburg (Stadttheater, Dir. M. Bachur). König Heinrich IV., 2. T., 1 m. — König Heinrich V., 1 m. — König Richard III., 1 m. — Hamlet, 3 m. Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Fr. A. Sorma a. G.). — Ein Wintermärchen, 2 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Hamburg (Thaliatheater, Dir. M. Bachur). Ein Sommernachtstraum, 7 m.

Hamburg (Deutsches Schauspielhaus, Dir. Alfred Frhr. v. Berger). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 10 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 11 m.

Hamburg (Carl Schultze-Theater, Dir. Herm. Kampehl-Gürcke). Der Wider-

;en Zähmung (Deinhardstein),

(Ernst Drucker-Theater, Dir. Drucker). Othello (Schlegel- 3 m.

ltadttheater, Dir. Herm. Jaritz). ufmann von Venedig (Schlegel), . m. in Offenbach). — Othello el-Tieck), 4 m.

· (Königl. Theater). Macbeth r-Schlegel), 1 m. — Viel Lärm hts (Holtei), 1 m. — Ein Winter- n (Dingelstedt), 1 m. — Ein rnachtstraum (Schlegel), 3 m. ig Richard III. (Dingelstedt), 2 m.

· (Residenztheater, Dir. Julius ı). Was ihr wollt (Kilian), 1 m.

a. Elbe (Stadttheater, Dir. Woetzel). Die Bezähmung der penstigen, 4 m. (1 m. in Elms- m. in Wandsbeck).

g (Stadttheater, Dir. W. E. Hein- Was ihr wollt, 3 m.

ı (Stadttheater) und *Bayreuth* . Opernhaus, Dir. Rich. Steng . Krauß). Hamlet (Schlegel- 4 m. — Romeo und Julia, 2 m. r Widerspenstigen Zähmung, - Der Kaufmann von Venedig ɘl), 5 m. — Was ihr wollt, 1 m.

t, Bad (Sommertheater, Dir. Willian). Romeo und Julia, 1 m.

stadt (Stadttheater, Dir. Leo Die bezähmte Widerspenstige, - Hamlet, 2 m.

n (Sommertheater, Dir. Norbert König Lear (Barnay-Witt- 2 m. — Macbeth (Schiller), 1 m.

g i. Schl. (Stadttheater, Dir. ette Ewers). Othello, 1 m. — und Julia, 1 m.

t (Stadttheater, Dir. Ferd. Arldt). ufmann von Venedig, 1 m. — 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.

g (Tivolitheater, Dir. Albert Othello, 1 m. — Romeo und . m.

utern (Stadttheater, Dir. A. Romeo und Julia, 1 m. — 1 m. — Othello (Schlegel- 1 m. (in Zweibrücken). — '. Söndermann.) Othello, 2 m. ılet, 1 m.

: (Großherzogl. Hoftheater). intermärchen (Tieck), 1 m. — Macbeth (Tieck), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Devrient), 2 m. — Verlorene Liebesmüh (Baudissin), 2 m.

Kassel (Königl. Theater). König Lear (Tieck), 4 m. — Hamlet (Schlegel-Tieck), 1 m.

Kiel (Stadttheater, Dir. Arthur Illing). Romeo und Julia, 1 m.

Kiel (Schillertheater, Dir. Bernh. Grote). Othello, 1 m.

Klagenfurt (Stadttheater, Dir. Frau Marie Leopold). Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m. (1 m. in Villach). — Othello 2 m. (1 m. in Villach). — Der Kaufmann von Venedig 1 m.

Koblenz (Stadttheater, Dir. Aug. Dörner). Der Kaufmann von Venedig, 3 m. — Hamlet, 1 m.

Koburg-Gotha (Herzogliche Hoftheater). König Richard III. (Schlegel), 1 m. Macbeth (Schlegel-Tieck-Oechelhäuser), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Oechelhäuser), 1 m.

Kolberg (Stadttheater, Dir. Emil Reubke). Romeo und Julia (C. F. Wittmann), 1 m. (Christians a. G.)

Kolmar i. E. (Stadttheater, Dir. Jos. Fanta). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. König Lear (Barnay-Wittmann), 2 m

Köln a. Rh. (Opernhaus, Dir. Max Martersteig). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — König Lear (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — (Schauspielhaus). Ein Wintermärchen, 10 m. — König Heinrich IV., 1. T. (Dingelstedt), 1 m. — König Richard III. (Schlegel), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. (H. Senger a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 8 m. — König Lear, 1 m. — Hamlet, 4 m. — Romea und Julia, 3 m.

Königsberg (Stadttheater, Dir. A. Varena). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. (1 m. Dr. Max Pohl a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — König Richard III. (Schlegel), 1 m.

Königshütte (Oberschles. Volkstheater, Dir. Julius Ricklinger). Hamlet, 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. —

Konstanz (Stadttheater, Dir. Hans Blum). Ein Sommernachtstraum, 2 m. —

Othello, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Kösen, Bad (Kurtheater, Dir. Ludwig Chalons). Othello 2 m. (1 m. in Sulza.) — Der Kaufmann von Venedig, 3 m.

Kottbus (Stadttheater, Dir. Frau Johanne Karl). Othello, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Krefeld (Stadttheater, Dir. Anton Otto). Der Widerspenstigen Zähmung (C. F. Wittmann), 4 m. (1 m. in München-Gladbach). — Hamlet (Schlegel), 1 m. — (Dir. Pester-Prosky). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 3 m.

Kreuznach Bad (Kurtheater, Dir. A. Helm). Othello, 1 m. — Hamlet (Schlegel-Tieck), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m.

Küstrin (Sommertheater, Dir. E. Aßmy). Ein Sommernachtstraum, 2 m.

Lahr und *Offenburg i. B.* (Stadttheater, Dir. Karl Ettinger). Romeo und Julia (Schlegel) 1 m. — Hamlet (nach Goethes Andeutungen in Wilhelm Meister, und A. Schlegels Übersetzung bearbeitet von A. Klingemann), 4 m. — König Lear, 4 m. —

Leipzig (Neues Stadttheater, Dir. Max Staegemanns Erben). Ein Sommernachtstraum, 4 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. — (Dir. Rob. Volkner), Romeo und Julia, 1 m. — Othello (Schlegel), 3 m. — Was ihr wollt (Schlegel-Kilian), 4 m.

Leipzig (Altes Theater). Was ihr wollt, 1 m.

Leipzig (Leipziger Schauspielhaus, Dir. Ant. Hartmann). Julius Cäsar (Schlegel). 7 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 8 m. — Ein Wintermärchen (Schlegel-Dingelstedt), 7 m.

Leipzig (Theater am Thomasring — Neues Operntheater, Dir. Anton Hartmann). Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Deinhardstein), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Ein Wintermärchen (Schlegel-Dingelstedt), 1 m.

Leipzig (Battenbergtheater, Dir. Arno Garbrecht). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Leipzig-Lindenau (Sommertheater, Dir. Karl Treptow.) Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m.

Libau i. Russl. (Stadttheater, Di Heinrich). Hamlet, 1 m.

Liegnitz (Stadttheater, Dir. He und Krause). Hamlet, 3 m. — (3 m. (Dir. K. O. Krause.) Ein W märchen (Dingelstedt), 2 m.

Lindau und *Bregenz* (Stadttheate Robert und Kraft). Othello, 1

Linz (Landestheater, Dir. Oskar Schı Romeo und Julia, 1 m. — Der W spenstigen Zähmung (Deinhar Wittmann), 3 m. — (1 m. in

Lodz i. Russl. (Thaliatheater, Dir. Rosenthal.) Hamlet, 2 m. – Kaufmann von Venedig, 1 m. - Widerspenstigen Zähmung, 1 Julius Cäsar, 2 m. — Ein So nachtstraum, 1 m. — Rome Julia, 1 m.

Lübeck (Stadttheater, Dir. Ludwig kowski). Othello, 1 m. — Der W spenstigen Zähmung, 2 m. — I und Julia, 2 m.

Lüneburg (Stadttheater, Dir. Rich. berg). Othello (Schlegel-Tieck-Voß

Magdeburg (Stadttheater, Dir. An bisius). Romeo und Julia, 2 König Lear, 1 m. (Max Grube — Was ihr wollt (Meininger Ein 1 m. (Max Grube a. G.) — Ein So nachtstraum, 3 m. — Hamlet, (Christians a. G.)

Mainz (Stadttheater, Dir. Max Bel Romeo und Julia (Schlegel) 3

Malchin i. M. (Theater, Dir. A. A Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Mannheim (Großherzogl. Hof- u. Na theater). Der Kaufmann von V (Schlegel), 4 m. — Hamlet (Scl 1 m. — Romeo und Julia (Scl 4 m. — König Lear, 1 m.

Marienbad i. B. (Stadttheater, D Laska.) Ein Sommernachtstrau — Der Widerspenstigen Zäh 1 m. (M. Devrient a. G.)

Meiningen (Herzogl. Hoftheater). ((West-Schlegel) 1 m.

Meissen und *Zerbst* (Stadttheate M. Baumann). Hamlet, 1 m. — (1 m. — Was ihr wollt, 1 m. - Kaufmann von Venedig (Schlege

Meran, Südtirol (Stadttheater, Di Wallner). Othello, 1 m.

Merseburg (Tivolitheater, Dir. Musäus). Othello, 1 m.

dttheater, Dir. Otto Brucks). mernachtstraum, 2 m. — Der in von Venedig, 2 m.

-*Chicago* (Vereinigte Deutsche Dir. Leon Wachsner). Ein iachtstraum, 1 m.

n i. Els. (Stadttheater, Dir. antge). Der Widerspenstigen ; (Deinhardstein), 2 m. — Ro- l Julia (Schlegel), 1 m. -- (Schlegel-Tieck), 1 m.

(Königl. Hof- und National- Romeo und Julia (Schlegel), Was ihr wollt (Schlegel), 1 m. ommernachtstraum (Schlegel), 'iel Lärm um Nichts (Schlegel- m. — König Lear (Schlegel- .user-Conrad), 3 m. — König IV., 1. T., 3 m. — Der n von Venedig (Schlegel),

Königl. Residenztheater). König IV., 2. T. (Schlegel) (Szenen) Romeo und Julia (Schlegel), Viel Lärm um Nichts, 1 m. — fmann von Venedig (Schlegel),

(Prinzregenten-Theater). Der n von Venedig (Schlegel), 1 m.

Münchener Volkstheater, Dir. f und Braun). Othello, 3 m.

a. S. (Stadttheater, Dir. Jul. Romeo und Julia, 1 m.

lttheater, Dir. Reinh. Goeschke). nernachtstraum (Schlegel), 3 m. o und Julia (Schlegel-Tieck), König Richard III., 1 m.

n (Stadttheater, Dir. G. Schul- nig Lear, 1 m. — Ein Sommer- .um, 3 m.

Stadttheater, Dir. Rich. Balder). 1 m. — Ein Sommernachts- l m. — Der Kaufmann von (Schlegel), 2 m. — Julius hlegel), 5 m. — Othello, 2 m. hr wollt, 3 m. — König Lear, Viel Lärm um Nichts, 3 m. — hmte Widerspenstige (Kilian),

(Großherzogl. Hoftheater). Ein ärchen (Dingelstedt), 3 m. — nd Julia (Schlegel), 2 m. — mann von Venedig (Schlegel), önig Lear (Schlegel-Tieck), 4 m.

inigl. Stadttheater, Dir. Leop. Romeo und Julia, 1 m.

Oppeln (Stadttheater, Dir. Paul Gernsdorf). Othello, 1 m.

Paderborn (Stadttheater, Dir. R. Geißel). Der Widerspenstigen Zähmung, 3 m. — König Richard III., 1 m.

Passau (Stadttheater, Dir. Norbert-Berditsch). Hamlet, 2 m.

Pilsen (Deutsches Theater, Dir. Anton Galotzky). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. (Herr M. Devrient a. G.)

Plauen i. V. (Stadttheater, Dir. Richard Franz). Romeo und Julia, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. (1 m. K. Wiene a. G.). — Hamlet, 4 m. (1 m. in Greiz).

Posen (Stadttheater, Dir. Gustav Thies). Othello, 3 m. — Was ihr wollt, 3 m.

Potsdam (Königl. Schauspielhaus, Dir. Otto Wenghöfer). Der Kaufmann von Venedig, 2 m.

Prag (Neues Deutsches Theater, Dir. Angelo Neumann). Macbeth (Dingelstedt) 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Kainz a. G.) — Ein Sommernachtstraum (Ensemble des Deutschen Theaters, Berlin), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (w. o.) 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

Putbus auf Rügen (Fürstl. Schauspielhaus, Dir. Adalbert Steffter). Der Widerspenstigen Zähmung 1 m.

Ratibor und *Grünberg* (Stadttheater, Dir. Ernst Immisch). Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m.

Regensburg (Stadttheater, Dir. Julius Laska). Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m. (1 m. in Straubing.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Ein Wintermärchen, 2 m.

Reichenberg i. B. (Stadttheater, Dir. Em. Westen). Othello (Schlegel), 2 m.

Riga (Stadttheater, Dir. Leo Stein). Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 3 m. — Macbeth (Dingelstedt), 1 m.

Rostock i. M. (Stadttheater, Dir. Ad. Wallnöfer). Der Widerspenstigen Zähmung (C. F. Wittmann), 1 m. — König Richard II. (Schlegel), 1 m. — Julius Cäsar (Schlegel-Tieck), 1 m. — (Dir. Rud. Schaper.) Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.

Rudolstadt (Fürstl. Theater) und *Jena* (Stadttheater, Dir. Wilhelm Berstl). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Romeo und Julia, 2 m. — Othello, 1 m.

Saarbrücken (Thaliatheater, Dir. A. Bömly). Romeo und Julia, 1 m.

Salzburg (Stadttheater, Dir. Karl Astner). Hamlet, 2 m

Schaffhausen (Stadttheater, Dir. Hans Winter). Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m. — Othello, 1 m.

Schneidemühl etc. (Posener Provinztheater, Dir. H. Gerlach.). Ein Sommernachtstraum, 5 m.

Schweidnitz (Stadttheater, Dir. O. Winzer). Othello (Schlegel-Tieck) 3 m. (1 m. in Waldenburg i. Schl.)

Sigmaringen (Fürstl. Theater.) *Tübingen* u. a. O. (Stadttheater, Dir. Julius Heydecker). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia, 2 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m.

Solothurn (Stadttheater, Dir. Robert u. Kraft). Was Ihr wollt (Deinhardstein), 1 m.

Sondershausen (fürstl. Theater) und *Arnstadt* (Stadttheater, Dir. Gustav Textor). Romeo und Julia (Schlegel-Wittmann), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (C. F. Wittmann), 1 m. — Hamlet, 1 m. (A. Hartmann a. G.)

Stade (Tivolitheater, Dir. Kurt Böttcher). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Stargard i. P. und *Wriezen a. O.* (Stadttheater, Dir. A. Thiede). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 5 m. — Die lustigen Weiber von Windsor (A. Halm), 2 m.

Stettin (Stadttheater, Dir. Frz. Emil Gluth). Ein Sommernachtstraum, 2 m.

Stettin (Bellevuetheater, Dir. Bruno Türschmann). Macbeth (Schlegel-Tieck), 1 m. (A. Matkowsky a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (L. Resemann a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 3 m. — (Dir. Albert Eilers.) Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m. (1 m. in Torgelow.)

St. Gallen (Stadttheater, Dir. Franz Gottscheid). Der Kaufmann von Venedig, 3 m. — Othello 2 m.

St. Louis, Amerika (Deutsches Theater, (Dir. Heinemann und Welb), Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

Stralsund (Stadttheater, Dir. Ludwig Treutler). Romeo und Julia, 3 m. — Hamlet, 2 m. (1 m. in Greifswald.)

Strassburg i. E. (Stadttheater, Dir. Maximilian Wilhelm). Othello, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Kilian), 3 m.

Stuttgart (Königl. Hof- und Wilhelma-Theater). Romeo und Julia (Oechelhäuser), 8 m. — Der Kaufmann von Venedig, 5 m.

Swinemünde (Stadt- und Kurtheater, Dir. Hans Egbert-Emler), Othello, 1 m.

Teplitz (Stadttheater, Dir. Haller und Borchert), Romeo und Julia, 2 m.

Thorn (Stadttheater, Dir. Carl Schröder). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. Ein Wintermärchen, 2 m. — König Lear, 1 m. (Max Grube a. G.) — Othello, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m.

Tilsit (Stadttheater, Dir. Frau L. Hannemann). Othello, 2 m.

Tondern (Stadttheater, Dir. Osk. Brömer). Hamlet, 1 m.

Trier (Stadttheater, Dir. Franz Froneck). Julius Cäsar, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 3 m. — Hamlet, 2 m.

Troppau (Stadttheater, Dir. Karl Heiter). Hamlet, 1 m.

Ulm a. D. (Stadttheater, Dir. Heinrich Robert). Hamlet, 3 m. (1 m. F. Ludwig a. G.).

Verden, *Uelzen* usw. (Stadttheater, Dir. Otto Wills). Die bezähmte Widerspenstige, 4 m. — Othello, 2 m.

Warmbrunn (Reichsgräfl. Schaffgottsch-sches Kurtheater, Dir. Otto Wenghöfer). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. (R. Christians a. G.).

Weimar (Großherzogl. Hoftheater). König Richard II. (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.

Wernigerode (Kurtheater, Dir. A. Thiede). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 4 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

Wesel (Stadttheater, Dir. O. Balthiny). Romeo und Julia, 1 m.

Wien (K. K. Hofburgtheater). König Lear, 4 m. — Hamlet (Schlegel-Tieck), 4 m. — Romeo und Julia (Schlegel-

ı. — König Heinrich IV., gel-Tieck-Dingelstedt), 1 m. Heinrich IV., 2. T., 1 m. ichard II. (Schlegel-Dingel- ı. — Der Widerspenstigen (Baudissin-Deinhardstein),

sches Theater, Dir. Adolf Die lustigen Weiber von ! m.

-Jubiläum-Stadttheater, Dir. nons). Othello, 1 m. — m.

ndtheater, Dir. Ernst Gettke). spenstigen Zähmung, 1 m. lartmann a. G.).

pielhaus, Dir. Josef Jarno). ollt (Schlegel-Tieck), 13 m.

tadt (Stadttheater, Dir. Hein- mann). Hamlet, 1 m.

Wismar-Schleswig (Stadttheater, Dir. H. Polte). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. (1 m. in Rendsburg).

Würzburg (Stadttheater, Dir. Heinrich Hagin). Othello, 2 m. (1 m. in Bamberg). — (Dir. Otto Reimann.) Hamlet, 1 m.

Zittau (Stadttheater, Dir. Karl Greiner). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Othello, 1 m.

Zürich (Stadttheater, Dir. Alfred Reucker). Ein Wintermärchen, 1 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m. (1 m. M. Lützenkirchen a. G.). — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Zwickau (Stadttheater, Dir. Frido Grelle). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. (1 m. Wiene a. G.). — Hamlet, 2 m. (1 m. Max Grube a. G.). — Romeo und Julia, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 6 m. (1 m. in Reichenbach).

ɔrstehender Statistik sind somit von 197 Theatergesellschaften 24 Shake- Verke in 1653 Aufführungen zur Darstellung gebracht, und zwar ver- ese wie folgt:

ın von Venedig	319	mal	durch	73	Gesellschaften
nachtstraum	253	„	„	43	„
. . . .	154	„	„	80	„
Julia	153	„	„	72	„
. . . .	150	„	„	64	„
ärchen	139	„	„	24	„
enstigen Zähmung	120	„	„	53	„
lt	68	„	„	21	„
. . . .	52	„	„	25	„
. . . .	44	„	„	12	„
d III.	39	„	„	20	„
. . . .	36	„	„	2	„
. . . .	23	„	„	14	„
m Nichts	21	„	„	10	„
Weiber von Windsor	18	„	„	3	„
ich IV., 1. T.	18	„	„	10	„
ch IV., 2. T.	9	„	„	7	„
. . . .	9	„	„	3	„
d II.	8	„	„	6	„
. . . .	7	„	„	2	„

Antonius und Kleopatra	4 mal	durch	2	Gesellschaft
Die Komödie der Irrungen	4 „	„	2	„
König Heinrich V.	3 „	„	3	„
Verlorene Liebesmüh	2 „	„	1	„

Außerdem gelangte «Die bezähmte Widerspenstige» in der Holbein'schen I arbeitung als «Liebe kann alles» an einigen kleinen Bühnen zur Aufführung.

Leipzig. Armin Wechsung.

Shakespeare-Bibliographie

1906

Mit Nachträgen zur Bibliographie früherer Bände des Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Von

Richard Schröder †
Oberbibliothekar an der Kgl Universitäts-Bibliothek zu Kiel

VORBEMERKUNG

Richard Schröder hat den Abschluß der diesjährigen Bibliographie nicht mehr erleben sollen, doch hat er den größten Teil des Materials mit gewohntem Fleiße noch gesammelt, auch schon in der Hauptsache geordnet. So gebot dem Unterzeichneten, welchem die Redaktion des Jahrbuchs die Fortsetzung der Bibliographie anvertraut hat, neben der ihm gestellten Frist von wenigen Wochen vor allem die Pietät gegen das fast fertige Werk des verdienten Vorgängers, diesmal im wesentlichen nur mit schonender Hand die offenbaren Lücken auszufüllen und das Ganze im Sinne des Verstorbenen abzurunden. Der Unterzeichnete bittet, das freundliche Wohlwollen und die tätige Beihilfe, welche der bisherige Bearbeiter bei Gelehrten und Buchhändlern gefunden hat, auch ihm durch Einsendung von Notizen und Belegexemplaren zu bezeigen.

Berlin, im März 1907.

Dr. Hans Daffis,
Bibliothekar an der Königl. Universitäts-Bibliothek.

I. ENGLAND und AMERIKA

a. Gesamt-Ausgaben

[in Original und Übersetzung]

3653 *The Brandes Edition.* William Shakespeare: Works; with introductions by George Brandes. Vol. 1—40. New York: E. P. Dutton and Co. 1895. 8°

3654 Shakespeare, William: Complete Works; edited by William J. Rolfe and others. 20 Vols. Boston: Estes, Dana and Co. 1905. 12°

3655 *New Pocket edition.* William Shakespeare's complete Works edited by Israel Gollancz. Vol. 1—40. Illustrated. Boston: Estes, Dana and Co. 1905. 8°

3656 *The Stage Shakespeare:* 40 vols. 300 illustrations. Glossary to each vol. New York: William Collins Co. 1905. 8°

3657 Shakespeare, William: Works. Complete Shakespeare. 65 illustr. of leading American and English Actors in costume New York: William Collins Co. 1905. 8°

3658 *The Edinburgh Folio Shakespeare*: Parts 37—40: «Pericles», «The Two Noble Kinsmen», «Venus and Adonis», «Lucrece», Sonnets. London: G. Richards. 1904. 2°

Vgl. No. 2319[41] und No. 1700[46].

3659 Shakespeare: Comedies. London: Georges Newnes Ltd. 1904. (966 S.) 8°

Thin Paper Classics.

3660 Shakespeare: Histories and Poems. London: George Newnes Ltd. 1904. (980 S.) 12°

3661 Shakespeare: Tragedies. London: George Newnes Ltd. 1904. (1068 S.) 12°

Thin Paper Classics.

3662 *New Cabinet Edition.* Works of William Shakespeare edited by J. Rolfe and others. Vol. 1—20. Boston: Estes, Dana and Co. 1905. 12°

3663 *New Pocket Edition.* Works of William Shakespeare edited by J. Rolfe and others. 40 vols. Boston: Estes, Dana and Co. 1905. 16°

3664 *Brandes Edition.* William Shakespeare: Works; introduction by G. Brandes. 40 vols. New York: E. P. Dutton and Co. 1905. 16°

3665 *Ellen Terry Shakespeare.* Works. 40 vols illustr. New York: Oxford Univ. Press (Am. Branch). 1905. 16°

Oxford bijou eds.

3666 *Gem Shakespeare.* Complete Works of William Shakespeare. Illustrated. Vol. 1—6. New York: William Collins Co. 1905. 16°

3667 *Knickerbocker Edition.* Shakespeare's Works. 15 vols. New York: G. P. Putnam's Sons. 1905. 8°

3668 *Lansdowne Edition.* Works of William Shakespeare. Vol. 1—6. New York: Frederick Warne and Co. 1905. 12°

3669 *New Century Library.* W. Shakespeare's Works. 6 vols. New York: Thomas H. Nelson and Sons. 1905. 16°

3670 The *Red Letter Shakespeare* edited by E[dmund] K. Chambers. London: Blackie and Son. 8°

Erschienen sind bisher: The Merchant of Venice — Tempest — Midsummer Night's Dream — Romeo and Juliet — The Taming of the Shrew — Richard III. — Vgl. No. 2719[42].

Neu erschienen sind: Julius Cæsar. 1906 — The Merry Wives of Windsor. 1906.

3671 *The Stage Shakespeare.* Complete Works of William Shakespeare. Illustrated. Vol. 1—40. New York: William Collins Co. 1905. 16°

3672 Complete Works of William *Shakespeare*. Vol. 1—40. New York: Villiam Collins Co. 1905. 16°

3673a William *Shakespeare:* Comedies. Illustrated. Vol. 1—4. New York: Harper and Bros. 1905. 8°

3673b William Shakespeare: Comedies. Illustrated. Vol. 1—4. Ed. de luxe. New York: Harper and Bros. 1905. 8°

3674 *The Gollancz Edition*. Complete dramatic and poetical works. Vol. 1–10. Philadelphia: David McKay 1905. 12°

3675 *Handy Stratford Edition*. Complete dramatic and poetical works. 13 vols. Philadelphia: David McKay. 1905. 16°

3676 *Readers' Edition*. Complete dramatic and poetical works; with explanatory notes, by MALONE, STEEVENS, REED and others. 8 vols. Philadelphia: David McKay. 1905. 8°

3677 *The Rolfe Shakespeare*. Complete Works of W. Shakespeare. Latest revisions of all volumes. Vol. 1—40. Edited by W. J. ROLFE. New-York: Baker and Taylor Co. 1905. 16°

3678 *Bankside Restoration Shakespeare*. Works. Edition de luxe. 9 vols. Westfield, N. J.: The Shakespeare Press. 1905. 8°

3679 SHAKESPEARE, W.: Complete Works. Reprinted from the first Folio. Edited by Charlotte PORTER and H[elen] A[rchibald] CLARKE. Introduction by J. C. COLLINS. 13 Vols. London: George G. Harrap. 1906. 8°

3680 *Chiswick Edition*. Shakespeare's Works. Vol. 1—12. London: G. Bell. 1906. 8°

3681 SHAKESPEARE, W.: Works. Shakespeare Head Press (Stratford-on-Avon). Vol. 1—10. Vol. 4. 1906. — 5. 1906.

3682 SHAKESPEARE, W. Plays and Poems. Vol. 1—6. Ed. by Charles Knight. London: Routledge. 1906. 8°

3683 SHAKESPEARE's Works. London: Methuen 1906. Vol. 5.
Methuen's Standard Library.

3684 SHAKESPEARE's Plays and Poems. London: Routledge 1906. Vol. 6.
New Universal Library.

---

b. Ausgaben und Übersetzungen einzelner Dramen

All's Well That Ends Well

3685 ALL'S WELL THAT ENDS WELL; edited by W. J. ROLFE. [New edition, revised.] Illustrated. New York: American Book Co. 1905. 16°

As You Like It

3686 AS YOU LIKE IT, edited by S. E. WINBOLT. London: Arnold 1906. (XXXVII, 138 S.) 8°
Arnold's School Shakespeare. General editor: J. Churton Collins.

Comedy of Errors

3687 COMEDY OF ERRORS; edited by W. J. ROLFE. [New edition, revised.] Illustrated. New York: American Book Co. 1905. 16°

Coriolanus

3688 CORIOLANUS. Edited by William J. ROLFE. Illustrated. [New edition, rev.] New York: American Book Co. 1905. 8°

Cymbeline

3689 CYMBELINE; edited by W. J. ROLFE. [New edition, revised.] Illustrated. New York: American Book Co. 1905. 16°

Hamlet

3690 HAMLET; reprinted from the Globe edition. New York: Macmillan Co. 1905. 16°

Bell's Pocket Classics.

Henry IV.

3691 KING HENRY IV.; Part 2. edit. by J. W. B. Adams. London: H. Marshall 1906. 12°

Carmelite Classics.

Henry V.

3692 KING HENRY V.; edited, with introduction and notes, by R. H. BOWLES. New York: Macmillan Co. 1905. 16°

Pocket American and English Classics.

3693 THE LIFE OF KING HENRY V.; with notes, introduction, and glossary; edited by W. H. HUDSON. With seven illustrations by Dora CURTIS. New York: Henry Holt and Co. 1905. 8°

Temple School Shakespeare.
In der Sammlung sind ferner erschienen die No. 2778[42] und 3709[42]

3694 KING HENRY V., edited by S. E. WINBOLT. London: Arnold 1906. (LII, 168 S.) 8°

Arnold's School Shakespeare. General editor: J. Churton Collins.

Henry VI.

3695 KING HENRY VI. Part 1; edited by William J. ROLFE. Illustrated. [New edition, revised.] New York: American Book Company. 1905. 16°

3690 KING HENRY VI. Part 2; edited by William J. ROLFE. Illustrated. [New edition, revised.] New York: American Book Co. 1905. 16°

3697 KING HENRY VI. Part 3; edited by William J. ROLFE. Illustrated.] [New edition, revised.] New York: American Book Co. 1905. 16°

John

3698 KING JOHN; edited by William J. ROLFE. Illustrated. [New edition, rev.] New York: American Book Co. 1905. 8°

3699 KING JOHN; edited by William J. ROLFE. [New edition, revised.] New York: American Book Co. 1905. 16°

3700 KING JOHN; edited by E. K. CHAMBERS. London: Blackie and Son. 1906.

Red Letter Shakespeare.

Julius Cæsar

3701 JULIUS CÆSAR; edited by H. W. MABIE. New York: American Book Co. 1905. 16°

Gateway Series of English Texts.

3702 JULIUS CÆSAR; edited by E[dmund] K. CHAMBERS. London: Blackie and Son. 1906. (117 S.) 8°

The Red Letter Shakespeare. Vgl. No. 3712[42].

Lear

3703 KING LEAR; with notes, etc., by Charlotte PORTER and Helen A. CLARKE. New York: Thomas Y. Crowell and Co. 1905. 12°

Bisher sind erschienen: C. of E. vgl. No. 1709[40] — L. L. L. vgl. No. 1721[40] — HAML. Vgl. No. 2744[42] — J. C., vgl. No. 2767b[42]

3704 KING LEAR; introduction and notes by Marg. H. McCARTER. Topeka, Kan.: Crane and Co. 1905. 8°
Crane Classics.

Love's Labour's Lost

3705 LOVE'S LABOUR'S LOST; edited by William J. ROLFE. Illustrated. [New edition, revised.] New York: American Book Co. 1905. (230 S.) 16°

3706 LOVE'S LABOUR'S LOST. By William Shakespeare. Edited by H. C[hichester] HART. London: Methuen and Co. 1906. 8°
Arden Edition.

Measure for Measure

3707 MEASURE FOR MEASURE; edited by William J. ROLFE. Illustrated. [New edition, revised.] New York: American Book Co. 1905. 16°

Merchant of Venice

3708 MERCHANT OF VENICE. With Notes, Introduction and Glossary. Edited by R. McWILLIAM. With Illustrations. London: J. M. Dent and Co. 1904. 12°
Dent's Shakespeare for Schools.

3709 MERCHANT OF VENICE; edition by R. McWILLIAM. Illustrated. New York: Henry Holt and Co. 1905. 8°
Temple School Shakespeare.
Vgl. No. 2778[12] und 3693[12]

3710 MERCHANT OF VENICE; edited by Rob. SHARP. Richmond, Va.: B. F. Johnson Publishing Co. 1905. 16°
Series of English Classics.

Merry Wives of Windsor

3711 MERRY WIVES OF WINDSOR; edited by William J. ROLFE. [New edition, revised.] Illustrated. New York: American Book Co. 1905. 16°

3712 The MERRY WIVES OF WINDSOR; edited by E[dmund] K. CHAMBERS. London: Blackie and Son. 1906. (125 S.) 8°
The Red Letter Shakespeare. Vgl. No. 3702[12]

Midsummer Night's Dream

3713 A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM. London: Blackie and Son. 1906. 12°
Picture edition.

3714 A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM; edition by P. T. CRESSWELL. London: Macmillan. 1906. 8°

3715 A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM. A complete paraphrase. London: Simpkin. 1906. 8°
Normal Tutorial Series.

Much Ado About Nothing

3716 MUCH ADO ABOUT NOTHING. A Complete Paraphrase, by W. F. SMITH. London: Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent and Co., Ltd. 1904. 8°
Normal Tutorial Series.

3717 MUCH ADO ABOUT NOTHING; edited by William ROLFE. [New edition, revised.] Illustrated. New York: American Book Co. 1905. 16°

Othello

3718 OTHELLO. London: Cassell and Co., Ltd. 1904. 12°
Cassel's National Library.

Richard II.

3719 King Richard ii.; edited by W. J. Rolfe. [New edition, revised.] Illustrated. New York: American Book Co. 1905. 16°

Taming of the Shrew

3720 Taming of the Shrew; edited by William J. Rolfe. [New edition, revised.] Illustrated. New York: American Book Co. 1905. 16°

Tempest

3721 Tempest. London: Cassell and Co., Ltd. 1904. 12°
National Library.

Troilus and Cressida

3722 Troilus and Cressida; edition by K. Deighton. London: Methuen. 1906. 8°
Arden Edition.

Two Gentlemen of Verona.

3723 Two Gentlemen of Verona. Introduction and Notes by K. Deighton. New York: The Macmillan Co. 1905. 12°
Vgl. No. 2809[12].

3724 Two Gentlemen of Verona; edited by William J. Rolfe. Illustrated. [New edition, revised.] New York: American Book Company. 1905. 16°

Twelfth Night

3725 Twelfth Night; or, What You Will. Edit. by Morton Luce. London: Methuen 1906. 8°
Arden Edition.

3726 Twelfth Night. London, Glasgow and Dublin: Blackie and Son, Ltd. 1905. 18°
The Picture Shakespeare.
Rezension: The Athenæum. London. July to December 1905. S. 897.

A Winter's Tale

3727 Winter's Tale; edited by William J. Rolfe. [New edition, revised.] Illustrated. New York: American Book Co. 1905. 16°

3728 Winter's Tale. New York: Longmans, Green and Co. 1905. 8°
Swan Edition.

c. Nicht dramatische Werke

[in Original und Übersetzung]

3729 Poems, Shakespeare's, and Pericles. Being Reproductions in Facsimile of the Original Editions. With Introductions and Bibliographies by Sidney Lee. Oxford: Clarendon Press 1905. (94 S.)
Rezension: The Saturday Review. London. Vol. 101. 1906. S. 80–81.

3730 Shakespeare's Sonnets; edited by William J. Rolfe. [New edition, revised.] New York: American Book Co. 1905. 16°

3731 Venus and Adonis, 1593: Lucrece, 1594: The Passionate Pilgrim, 1599: Shakespeare's Sonnets, 1609: Pericles, 1609: reproduced in facsimile from the earliest editions, with introductions by Sidney Lee. Oxford, Clarendon Press, 1905.
Rezension: The Library. Edited by J. Y. W. MacAlister and A. W. Pollard. London. Vol. 7. No. 26. April 1906. S. 199 ff (von W[alter] W. Greg: Two Reviews.) Vgl No. 3960 und 4002.

d. Anthologien, Auszüge, Konkordanzen und Ähnliches

3732 Songs, Shakespeare's (Auswahl). Stratford-on-Avon 1906. (30 S.) 16°
The Shakespeare Head Press Booklets. No. 3.

3733 Beautiful Thoughts from William Shakespeare. New York. Pott, ies and Co. 1905. (V, 260 S.) 12°

---

e. Shakespeareana

3734 A., G. E. P.: The Death Songs of Pyramus and Thisbe. I. II.
Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January-June, 1906. S. 341—343 und S. 401—403.

3735 Abbott, E. A.: Shakespearian Grammar. An attempt to illustrate some of differences between Elizabethan and modern English. For the use of schools. don. 1901. 8°

3736 Alas! Poor Shakespeare!
Review of Reviews. London. Vol. 34. No. 204. December 1906. S. 614.

3737 Anecdote of Shakespeare Never Printed in his Works.
Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Edited by Ch. Porter and Helen A. Clarke. Boston. Vol. 13 = New Series. Vol. 5. 1902. S. 606.
Enthält den Wiederabdruck eines Briefes von G. Peel über Hamlet. Vgl. auch Edmund H. Hardcastle unter No. 1310 [**].

3738 Ashhurst, R. L.: Shakespeare's Falstaff Trilogy. Conclusion.
New Shakespeareana. Shakespeare Press, Westfield, N. J. October 1906.
Vgl. unter No. 2961 [*2].

3739 Auction Prices of Books: a representative record arranged in alphabetical r. New York: Dodd, Mead and Co. 1905. 8°
An American Book Prices Current.
Rezension: The Publishers' Weekly. American Book-trade Journal. New York: Vol. LXVII, January-June 1905. S. 805 f.

3740 Austin, Alfred: On the proposal to erect a statue to Shakespeare in London.
The Publishers' Circular. London. Vol. 83. July to December 1905 (= New Series. Vol. 32.) S. 77.
From the National Review. London. No. 2842 [*2]

3741 The best-selling Author.
The Publishers' Weekly. New York. Vol. 68. July-December 1905. S. 1052.
Anecdote über Shakespeares Werke.

3742 Ayeahr: Maiden Road, Stratford, E.
Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January-June, 1906. S. 328.

3743 B., W.: «1 Henry IV.» Act II, sc. I: «Oneyers».
Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January-June, 1906. S. 466.
Siehe auch G. Krueger unter No. 3079 [*2] und A. Hall unter No. 3848.

3744 B., W.: Shakespeare and the Musical Glasses.
Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January-June 1906. S. 232.
Vgl. auch J. Bulloch unter No. 3779.

3745 Bacon (Lord): Essays. A Complete Paraphrase by J. Cameron. London: pkin, Marshall, Hamilton, Kent and Co., Ltd. 1904. 8°
Normal Tutorial Series.

3746 Bacon (Lord): Selected Essays. With Sketch of the Author's Life, ious Explanatory Notes, Plan Illustrating the Essays on Gardens, Chronological les, &c. Edited with Notes, by J. W. Samuel. London: City of London Book ot. 1904. 8°
Cusack's edition.

3747 BACON (Lord): Essays 1—20. Edited by A. F. WATT London: W. B. Clive 1904. (XII, 88 S.) 12°

The University Tutorial Series.

3748 BACON (Lord): Selected Essays. Edited by A. F. WATT. Prescribed for the King's Scholarship Examination, 1904. London: W. B. Clive. 1904. 8°

3749a BACONIANA. A Quarterly Magazine. Third Series. Vol. III. London: Gay and Bird 1905. (Bildnis, 2 Bl., 256 S.) 8°

Inhalt:

No. 10. April 1905: Errors and Anachronisms (by William A. SUTTON). The Creators of Modern English (by Harold BAYLEY) — The Advancement of Knowledge (by C. M. POTT) — The Arte of English Poesie (by Parker WOODWARD) — A Duologue (by Alicia A. LEITH). — Bacon's Scrivenery — «Great Englishmen of the Sixteenth Century» (by George STRONACH — Notes, Queries, and Correspondence. — Spedding's Sonnet — Current Literature — The Shakespeare Memorial — «BA with a Horn Added» — A Find — Ben Johnson [!] (by Isaac Hull PLATT) — The Problem of the Shakespeare Plays — The Noted Weed (by R. A. SMITH) — Mr. Pitt-Lewis's «Outline» (by CANTAB.) Replik by G. PITT-LEWIS — The Bacon Society (Incorporated) — The Biliteral Cipher (by W. THEOBALD) — Bacon Weed (by A. A. L.)

No. 11. July, 1905: The Charges against Lord St. Alban (by Parker WOODWARD) — Literal Translation of the «Manes Verulamiani» No. I (by William A. SUTTON) (Forts. s. in No. 12) — Appleton Morgan (A Somewhat Personal Narrative) (by R. M. THEOBALD) — The Bi-literal Cipher in «Henry VII.» (by D. J. KINDERSLEY) — «Henry VII.» A Report on the Cipher (by George Cox BOMPAS) — The Parnassus Trilogy (by R. M. THEOBALD) (Forts. s. in No. 12.) — Honorificabilitudinitatibus (by George STRONACH) — «Shakespeare's Story of his Life» (by Parker WOODWARD) — Notes, Queries, and Correspondence — The Fretful Porcupine — Recent Publications — Bacon Society Meetings — The Date of Sir Fraucis Bacon's «Promus» — Mr. Churton Collins and Ben Jonson's Aid to Bacon (by Isaac Hull PLATT) — Mr. Pitt-Lewis's «Outline» (by CANTAB.) — «The New English Dictionary» Again (by George STRONACH) — Honorificabilitudine (by J. R., of Gray's Inn) — De Shakespeare Nostrat (by J. R., of Gray's Inn).

No. 12. October, 1905: Portrait of the late Mr. G. C. BOMPAS. Born April 1st, 1827, Died May 23rd, 1905 — On the Proposal to erect a statue to Shakespeare in London (by Alfred AUSTIN) (From the National Review) — Bacon's New Method (by Parker WOODWARD) — The Bi-literal Cipher. A Reply to the Report of Mr. Bompas (by Elizabeth Wells GALLUP) — Observations on the Authorship of the Anatomy of Melancholy (by W. THEOBALD) — Judge Stotsenburg's Impartial Study (by Harold Bayley) — The Parnassus Trilogy (Continued from No. 11 Page 184) (by R. M. THEOBALD) — The Entertainment of Queen Elizabeth at Elvetham, 1591 (by J. R., of Gray's Inn) — Literal Translation of the «Manes Verulamiani» (Continued from No. 11 Page 151) — 5. W. BOSWELL: Memoriae Meritisque Honoratissimi D. Francisci D. Verulamii, Vice-Comitis Sancti Albani — 6. In Obitum Honoratissimi Domini Francisci Baconii, Magni nuper totius Angliæ Cancellarii, &c. — 7. In Eundem (by T. VINCENT, Trinity College) — 8. In Obitum Nobilissimi Domini Francisci Baronis Verulamii, &c. (by J. VINCENT, Trinity College) — 9. In Obitum Illustrissimi Clarissimique Herois, Domini Francisci Baconi, Baronis de Verulamio (by R. C., T. C.) — 10. In Obitum Honoratissimi Baronis Verulamiensis — 11. De Connubio Rosarum (by T. P.) — 12. In Obitum Nobilissimi Doctissimique Viri Dom. Fran. Baconis, Baronis Verulamiensis, &c. (by WILLIAMS) — Notes — Notes, Queries, and Correspondence — George Cox Bompas (mit Bildnis) — Tolstoi and Shakespeare — The Ladies' Guild of Francis St. Alban — Rev. Walter Begley. To the Editor of «Baconiana» (by R. M. T[HEOBALD].) — Honorificabilitudinitatibus. To the Editor of «Baconiana» — The «Meanest» of Mankind. To the Editor of «Baconiana» — Bacon and Cheltenham. To the Editor of «Baconiana».

3749b BACONIANA. A Quarterly Magazine. Third Series. Vol. IV. 1906. (Enthaltend No. 13—15 = January, April, July, October 1906.) London: Gay and Bird 1906. (1 Bildnis) 8°

Inhalt:

No. 13. January, 1906: Hayward's King Henry IV. (by H. S.) — Bacon and Pope (by W. THEOBALD mit Nachschrift von P. W. — «A Cypress Grove» (by Roland J. BAYLEY) — «Letters from the Dead» — The Troublesome Raigne of Shakespeare (by Fleming FULCHER) (To be continued) — Essex and the Sonnets (by R. J. D. S) — More Notes on Twelfth Night. III (by Alicia Amy LEITH mit Nachschrift von derselben) — The World's a Bubble. To the Editor of «Baconiana» (by Edith J. DURNING-LAWRENCE — Literal Translation of the «Manes Verulamiani» (Continued from page 252) 13. In Obitum Honoratissimi Domini, D. Francisci Vicecomitis Sancti Albani, Baronis Verulamii, Viri incomparabilis (by H. T. Trin. Socius) — 14. In Obitum nobilissimi Viri, Francisci Domini Verulam, Vicecomitis Sancti Albani (by Thomas RHODES, Col. Regal. — 15. In clarissimi Viri Francisci Bacon, Baronis de Verulamio, Vicecomitis Sancti Albani, Memoriam (by Robertus ASHLEYUS, Medio-Templarius) — 16. In Domini Francisci Baconi jam mortui Historiam Vitæ et Mortis — 17. In Eundem Virum Eloquentissimum (by E. F. Regal.) — Notes — Notes, Queries, and Correspondence 1906 — New Shakespeareans

— Bacon Cryptograms in Shakespeare (by Isaac Hull PLATT) — Mr. Edwin Bormann's Announcement — Dr. George Holzer's Discourse on Shakespeare's «Tempest» — «Eclipse Endured» To the Editor of «Baconiana» (by George STRONACH) — «Arden of Faversham» and Sir Anthony Cook (by H. B.) — Concretes and Latent Configurations. To the Editor of «Baconiana» (by M. A.)

No. 14. April, 1906: Portrait of Rev. Walter Begley, M. A. (1845–1905). Author of «Is it Shakespeare?»; «Bacon's Nova Resuscitatio»; «Biblia Cabalistica»; «Biblia Anagrammatica»: Discoverer, Translator and Editor of «Milton's Nova Solyma», &c. — A New Life of Lord Bacon (by Granville C. CUNINGHAM) — The Troublesome Raigne of Shakespeare (Concluded from No. 13 page 43) (Fleming FULCHER) — Essex and the Sonnets (by H. C. F.) — Bacon's «Nova Resuscitatio» (by R. M. THEOBALD — The Droeshout Frontispiece (by J. d'AULNIS DE BOUROUILL) — Peter Böener's Testimony. To the Editor of «Baconiana» (by J. W. GARDNER) — The Poet's Eye. To the Editor of «Baconiana» (by Parker WOODWARD) — Literal Translation of the «Manes Verulamiana» (Continued from page 63) 18. In Obitum Literatissimi juxta ac Nobilissimi Viri Francisci Domini Verulam Vicecomitis Sancti Albani — 19. In Obitum Ejusdem — 20. In Obitum Ejusdem etc. — 21. Ad utrasque Academias Carmen (παραμυθητικὸν by Guliel LOE, Coll. Trinit.) — 22. In Obitum Illustrissimi Verulamii, Vicecomitis Sancti Albani (by Jacobus DUPORT, T. C.) — 23. Ad Viatorem, Honoratissimi Domini, Francisci Domini Verulam, Monumentum Inspicientem — Notes — Francis Bacon's Time or Clock Cypher (by A. J. WILLIAMS. To be continued.) — No es, Queries, and Correspondence. The Discovery at Belvoir Castle — Shaksperean Biography — From Heidelberg (by G. HOLZER) — Bacon's Tomb — Will. Kempe. To the Editor of «Baconiana» (by Staunch Baconian) — Lady Anne Bacon. To the Editor of «Baconiana» (by A. C. BUNTEN) — The Cipher Stories. To the Editor of «Baconiana» (by R. A. S.) — «Eclipse Endured». To the Editor of «Baconiana» (by F. C. HUNT) — Eclipse Endured (by R. M. T.) — Essex and the Sonnets — Twickenham. To the Editor of «Baconiana» (by Alicia Amy LEITH) — The Bacon Society — Mr. Edwin Bormann's Find — New Shakespeareana.

No. 15. July, 1906: Peter Böener's Life of Bacon — The Discovery at Belvoir Castle — Pierre Amboise's Life of Bacon, Prefixed to the *Histoire Naturelle*, Paris, 1631 (by Granville C. CUNINGHAM) — The Shakespeare Symphony (by P. W.) — The Shakespeare Symphony. To the Editor of «Baconiana» (by Robert M. THEOBALD) — Who was the «Noverint»? (by George STRONACH) — «The Lover's Complaint»: A Study in enigmatical Poesy (To be continued) — «Mrs Gallup's Bad History» (by Parker WOODWARD) — Francis Bacon's Time or Clock Cypher (Continued from No. 14 page 128). (To be continued.) — Essex and the Sonnets (by R. J. D. S.) — Mrs. Pott's Theory. To the Editor of «Baconiana» (by Constance M. POTT) — Literal Translation of the «Manes Verulamiani» (Continued from page 116.) — 24. In Obitum Illustrissimi et Spectatissimi tum a Literis tum a Prudentia et nativa Nobilitate Viri, Domini Francisci Bacon, Vice-Comitis Sancti Albani, etc. (by C. D. Regal.) — 25. In Obitum Honoratissimi Domini, Domini Francisci Baronis de Verulamio, Vicecomitis S. Albani — 26. Carmen Sepulchrale (by Henry FERNE, Trin. Coll. So.) — 27. Ad Statuam Literatissimi vereque Nobilissimi Viri Domini Francisci Bacon (by G. NASH, Aul. Pem.) — 28. De Inundatione nupera Aquarum (by JAMES) — 29. In Obitum Honoratissimi Viri Francisci Bacon, Vicecomitis Sancti Albani, Baronis de Verulam, etc. (by R. L.) — Notes, Queries, and Correspondence: Modern Anonymity — James Martineau — «Letters from the Dead» — Mr. Edwin Reed's New Book Francis Beacon! — A Coincidence. To the Editor of «Baconiana» (by Harold BAYLEY) — Mr. Sydney Grundy on Bacon — «Elia» and «Shakespeare». A Baconian Parallel. To the Editor of «Baconiana» (by Basil LUPTON.) — «New Shakespeareana».

3750 BAILEY, Sir W. H.: Shakespeare and Temperance. United Kingdom iance (1903).

3751 BAKER, George P.: Some recent books on the Elizabethan Drama.

The Atlantic Monthly: New York and London. Vol. 91. No. 548.

3752 BALLINGER, John: Shakespeare and the Municipal Libraries.

The Library. Edited by J. Y. W. MacAlister and A. W. Pollard, in collaboration with Konrad Burger, Léopold Delisle, Melvil Dewey, and Richard Garnett, C. B. London. Vol. 7. No. 26. April 1906. S. 181–191.

3753 BARWICK, G. F.: Impresas.

The Library. Edited by J. Y. W. MacAlister and A. W. Pollard, in collaboration with Konrad Burger, Léopold Delisle, Melvil Dewey, and Richard Garnett, C. B. London. Vol. 7. No. 26. April 1906. S. 140–148.

3754 BAYLEY, Harold: Notes on the state of religion in Shakespeare's day.

Baconiana. London. 3. Serie. II. 1904. S. 77–90.

3755 BAYLEY, Harold: The Shakespeare Symphony. An Introduction to the ics of the Elizabethan Drama. London: Chapman and Hall, Ltd. 1906. (IX, S.) 8°

Inhalt: Introduction — 1. London's Parnassus — 2. The Sweetness and Gravity of the Dramatic Mind — 3. The State of Learning — 4. Ecclesiasticism — 5. Religion — 6. Educational Purpose — 7. Medicine and Physiology — 8. Elizabethan Audiences — 9

Classicisms — 10. The World-Makers — 11. Problematic Manuscripts — 12. Miscellaneous Similitudes – 13. Error, Wit and Metaphor — 14. Traits and Idiosyncrasies – 15. Conclusion — Appendices.

3756 BAYNE, Thomas: Falstaff on Honour.

Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January-June, 1906. S. 176.

Vgl. auch G. KRUEGER ebenda S. 128f.

3757 BAYNE, Thomas: Ben Jonson's «Underwoods», XLI.

Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January-June, 1906. S. 25.

Vgl. auch Edward BENSLY unter No. 3764.

3758 BEAUMONT, Francis, and John FLETCHER: The Works. In ten volumes. The Text edited by [vol. I:] Arnold GLOVER, M. A. of Trinity College and the Inner Temple. [vol. II:] Arnold GLOVER, M. A. . . . and A. R. WALLER, M. A. of Peterhouse. [vol. III und IV:] A. R. Waller, M. A. Cambridge: At the University Press 1905–1906. 8°

Cambridge English Classics.

Inhalt [vol. I vgl. No. 2867:] The Maid's Tragedy. Philaster. A King and No King. The Scornful Lady. The Custom of the Country 1905 — [vol. II:] The Elder Brother. The Spanish Curate. Wit without Money. Beggars Bush. The Humourous Lieutenant. The Faithfull Shepherdess. 1906 — [vol. III:] The Mad Lover. The Loyal Subject. Rule a Wife, and have a Wife. The Laws of Candy. The False one. The Little French Lawyer. 1906 — [vol. IV:] The Tragedy of Valentinian. Monsieur Thomas. The Chances. The Bloody Brother. The Wild-Goose Chase. — 1906.

Rezension: [vol. II—IV:] The Athenaeum. London. January-June 1906, S. 67.

3759 BEAUMONT, Francis, and John FLETCHER: The Maid's Tragedy and Philaster edited by Ashley H. THORNDIKE, Ph. D., Professor of English Literature in Northwestern University. Boston, U. S. A., and London: D. C. Heath and Co, Publishers 1906. (XLVI S., 1 Bl., 346 S.) 8°

Belles-Lettres Series. Section III. The English Drama from its Beginning to the present Day. General Editor: George Pierce BAKER, Professor of English in Harvard University.

3760 BEAUMONT, Francis, and John FLETCHER: Works. *Variorum Edition.* Edited by A. H. BULLEN. In 12 vols. Vol. 2. London: George Bell and Sons. 1905. 8°

Inhalt: Vol. 2. The Elder Brother. Edited by W. W. Greg; The Spanish Curate and Wit without Money. Edited by R. B. McKerrow; Beggar's Bush. Edited by P. A. Daniel; The Humorous Lieutenant. Edited by R. Warwick Bond. With a Portrait of Fletcher from the Painting in the National Portrait Gallery.

Vol. 1 s. No. 2866[a]

Rezension: «We content ourselves with pronouncing the edition the greatest gift for which the Shakespearian student had to hope.» Notes and Queries.

3761 BEECHING, H. C. Shakespeare. I. II.

Cornhill Magazine. London. November. Dezember 1906.

Rezension: The Review of Reviews. London. Vol. 34. No. 202. Oktober 1906. S. 513 (: The Shakespearean Ideal of Womanhood) und ebenda No. 204.

3762 BEERS, H. A.: Moulton on Moral System of Shakespeare.

Independent. New York. Vol. 56. January 28, 1904. S. 204.

3763 [BEGLEY, Walter:] Is it Shakespeare? The great question of Elizabethan literature. Answered in the light of new revelations and important contemporary evidence hitherto unnoticed. By a Cambridge Graduate. 1903.

3764 [BENSLY, Edward: Ben Jonson's «Underwoods», XLI.

Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January-June, 1906. S. 337.

Vgl. auch Thomas BAYNE unter No. 3757.

3765 BIBLE, Shakespeare's, to be sold.

The Publishers' Circular. London. Vol. 80 — New Series Vol. 29. January to June 1904. S. 507.

3766 BIRTHPLACE, Shakespeare's.

The Athenaeum. London. July to December 1905. No. 4054. S. 60f.

3767 Blake, Katherine G: A short story of Richard III. Read before the :on (England) Shakspere Society.

Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Edited by Charlotte Porter and Helen A. Clarke. Boston. Vol. 16. Number 1. 1905. S. 80—86.

3768 Boas, Frederick S.: Shakspere and his Predecessors. New edition. New k: Charles Scribner's Sons. 1905. 8°

University Series.

Die englische Ausgabe vgl. unter No. 1238 [99]

3769 Bompas, George Cox: The Comedy of Errors.

Baconiana. London. 3. Serie. II. S. 115—124.

3770 Boynton, H. W.: Charles and Mary Lamb. Illustrated.

Critic. New York. January 1906.

3771 Bradley, A. C.: Shakespeare's Antony and Cleopatra.

The Quarterly Review. London. April 1906.

3772 Bradley, A. C.: Shakespearian Tragedy: lectures on Hamlet, Othello, g Lear and Macbeth. New York: The Macmillan Co. 1905. 8°

Inhalt sowie die englische Ausgabe siehe unter Nummer 2399 [11]

3773 Bradley, Henry: Some textual puzzles in Greene's works.

The Modern Language Review. Edited by John G. Robertson. Cambridge. Vol. 1. No. 3. April 1906. S. 208—211.

3774 Brandes, Mr. George, on the Shakespeare-Bacon Problem.

The Open Court. A Monthly Magazine. Chicago. Vol. 18. No. 7. July (= No. 578.) S. 437—441.

3775 Branteghem, A. van: King Lear, acted in Paris.

Saturday Review. London. Vol. 98. December 10, 1904. S. 727.

3776 Brooke, Stopford A.: On Ten Plays of Shakespeare. New York: Henry t and Co 1905. (318 S.) 8°

Vgl. die englische Ausgabe unter No. 2878 [12]

3777 Brotherton, Alice Williams: The real Hamlet and the Hamlet oldest of all.

Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Edited by Charlotte Porter and Helen A. Clarke. Boston. Vol. 16. Number 4. 1905. S. 110—130.

3778 Browne, W. H.: Note on Hamlet.

Modern Language Notes. Baltimore. Vol. 21. 1906. No. 5.

3779 Bulloch, J.: Shakespeare and the Musical Glasses.

Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January-June, 1906. S. 128.

Siehe auch W. B. unter Nummer 3744.

3780 Cambridge Modern History. Vol. 3: Wars of Religion. Cambridge: versity Press. C. J. Clay. 1905. (942 S.) 8°

Rezension: Das literarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. Jahrg. 7. Oktober 1904 bis 1905. Sp 868, von Elizabeth Lee. [Der Band enthält u. a. «Das Elisabethanische Zeitalter der englischen Literatur von Sidney Lee.»]

3781 English Lyric Poetry 1500—1700. With an Introduction by Frederic Carpenter. (Introductory Note by C. H. Herford.) London, Glasgow, Dublin Bombay: Blackie and Son, Ltd. 1906. (1 Bl., LXV, 276 S.) 8°

The Warwick Library. Edited by C. H. Herford, Litt. D.

Inhalt: Introduction — Anonymous Lyrics, 1588—1603 — Anonymous Lyrics, 1604—1675 — Francis Bacon — Barnabe Barnes — Francis Beaumont — Nicholas Breton — Earl of Bristol — Richard Brome — William Browne — Thomas Campion — Thomas Carew — George Chapman — Charles Colton — Abraham Cowley — Richard Crashaw — Samuel Daniel — Robert Davenport — Sir John Davies — Thomas Dekker — Robert Devereux — John Dickenson — George Digby — John Donne — Michael Drayton — William Drummond of Hawthornden — John Dryden — Sir Edward Dyer — Earl of Essex — John Fletcher, or Beaumont and Fletcher — Phineas Fletcher — John Ford — George Gascoigne — James Graham — Robert Greene — William Habington — Lord Herbert of Cherbury — George Herbert — Robert Herrick — Thomas Heywood — Henry Howard — Ben Jonson — Thomas Lodge — Richard Lovelace — John Lyly — John Milton — Marquis of Montrose — Henry More — Thomas Nash — George Peele —

Francis Quarles — Sir Walter Raleigh — Earl of Rochester — Sir Charles Sedley — William Shakespeare — Samuel Sheppard — James Shirley — Sir Philip Sidney — John Skelton — Robert Southwell — Edmund Spenser — William Strode — Sir John Suckling — Earl of Surrey — George Turberville — Nicholas Udall — Henry Vaughan — «A. W.» — Edmund Waller — Simon Wastell — John Webster — James Wedderburn — John Wilmott — George Wither — Sir Henry Wolton — Sir John Wolton — Sir Thomas Wyatt — Index of First Lines.

Rezensionen: Not only are the pieces in themselves good specimens of their respective authors, but there is also preserved throughout a right proportion in the amounts given from the authors selected. (Journal of Education.) — This excellent addition to an excellent series deserves notice and commendation. Mr. Carpenter's Introduction is a sound piece of criticism, tracing with great clearness the connection between the lyrical impulse and performance of particular periods and the national history. (Spectator.) —

3782 CARTER, T.: Shakespeare, Puritan and Recusant. With a Prefatory Note by the Rev. Principal J. Oswald Dykes, D. D. New Edition. Edinburgh and London: Oliphant Anderson and Ferrier. 1906. (3 Bl, 208 S.) 8°

Contents: I. The Earlier Years of John Shakespeare, Puritan and Recusant — II. Queen, Prelatist, and Puritan against Roman Catholic — III. The Alleged Poverty of John Shakespeare — IV. Active Persecution of Puritans, and John Shakespeare's Increasing Difficulties — V. Marked Down as a Puritan Recusant — VI. William Shakespeare and Puritan Influences — Appendices — Index.

3783 CARTER, T.: Shakespeare and Holy Scripture. New-York: E. P. Dutton and Co. 1905. (498 S.) 8°

Vgl. die englische Ausgabe unter No. 2885[a]

3784 CARY, E. L.: Viola.

Lamp (formerly Book Buyer), New York. Vol. 28. May 1904. S. 275.

3785 CASH, A. J.: «As You Like It» Act I, sc. I. «*Oliver.* Wilt thou lay hands on me, villain? — *Orlando.* I am no villain; I am the youngest son of Sir Rowland de Boys; he was my father, and he is thrice a villain that says such a father begot villains. Wert thou not my brother, I would not take this hand from thy throat till this other had pulled outh thy tongue for saying so: thou hast railed on thyself.»

Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January-June, 1906. S. 264.

3786 CHAMBERS, E[dmund] K.: Court Performances before Queen Elizabeth.

The Modern Language Review. Cambridge. Vol. 2. Nr. 1. October 1906. S. 1—13.

3787 CHARACTERS, Some Shadowy, in Shakespeare.

Gentleman's Magazine. London. 15. September 1906.

Rezension: Review of Reviews. London. Vol. 34. No. 202. October 1906. S. 413: (Behandelt den Sohn des Herzogs von Mailand in Sh.'s Tempest; Valentine's Vater, Antonio's Bruder und Julia's Vater in T. G. of V.; Runaway and Rosaline in R. and J.; Antonio's Sohn in Much Ado; Hymen in A. Y. L. J.; und den 3. Mörder im Macbeth.)

3788 CHESTERTON, G. K.: Midsummer Night's Dream.

Good Words. London. Vol. 45. September 1904. S. 621.

3789 CHILD, C. G.: A source of Ben Jonson's Alchemist.

Nation. New York. Vol. 79. July 28, 1904. S. 75f.

3790 CHUBB, Edwin Watts: Shakespeare's influence on Goethe.

Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Edited by Charlotte Porter and Helen A. Clarke. Boston. Vol 16. Number 4. 1905. S. 65—76.

3791 CHURCHILL, George B.: Shakespeare in Amerika.

Allgemeine Zeitung. München. Beilage. 1906. No. 94 und 95. — New Yorker Staatszeitung. 1906. 13. Mai.

3792 CLARK, F. B.: Shakespeare's Hamlet. Where the ghost walked.

Chautauquan, Meadville, Pa. Vol. 39. 1904. July. S. 427.

3793 CONVERSATION, A, with Shakespeare in the Elysian Fields.

National Review. Edited by L. J. Maxse. November 1906.

3794 COOK, A. S.: Hunting passage in Shakespeare.

Nation. New York. Vol. 78. June 23, 1904. S. 494.

3795 Cook, A. S.: Marlowe, Dr. Faustus. 13, 106—109.
Modern Language Notes. Baltimore. Vol. 21. 1906. No. 5.

3796 Cook, A. S.: Notes on Shakespeare.
Modern Language Notes. Baltimore. Vol. 21. 1906. No. 5.

3797 Cook, A. S.: Shakespeare, Tempest Act 2 sc. 2, l. 28.
Modern Language Notes. Baltimore. Vol. 21. 1906. February.

3798 Corbin, John: Shakespeare and the Plastic Stage.
Atlantic Monthly. London. March 1906.

3799 Coryat, Thomas. Coryat's Crudities hastily gobled up in five moneths travells in France, Savoy, Italy, Rhetia, commonly called the Grisons country, Helvetia alias Switzerland, some parts of High Germany and the Netherlands; Newly digested in the hungry aire of Odcombe in the county of Somerset, and now dispersed to the nourishment of the travelling members of this kingdome. Glasgow: MacLehose and Sons. 1905. (XX, 427 S. — XI, 435 S.) 8°
Rezensionen: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 42. 1906. S. 279—281 (von A[lois] Brandl) — The Athenæum. London. July-December, 1905. No. 4065. S. 394.
Vgl. auch No. 3605.

3800 Quiller-Couch, A. T. —: Shakespeare's Christmas, and other stories. Illustrated. New York: Longmans, Green and Co. 1905. 12°

3801 Cowley, Abraham: Poems. Selected and edited by Katharine B. Locock. London: Unit Library 1903. (112 S.) 4°

3802 Craik, G. L: The English of Shakespeare: illustrated in a philological commentary on his Julius Caesar. Edited from the 3d rev. London ed., by W. J. Rolfe. Boston 1900. 8°

3803 Crane, Walter: Flowers from Shakespeare's Garden. London: Cassell and Co. 1906. 8°

3804 Croll, Morris W.: The Works of Fulke Greville. A Thesis. In Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. University of Pensylvania 1901. Philadelphia: Printed by J. B. Lippincott Company 1903. (59 S.) 8°

3805 Crook, C. W.: Helps to the study of Shakespeare's «A Midsummer Night's Dream.» London: Ralph, Holland and Co. 1906. (XLVI, 93 S.) 8°

3806 Curry, John T.: «Et tu, Brute!»
Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January-June 1906. S. 125.

3807 Dekker, Thomas: The Gull's Hornbook edited by R. B. McKerrow. London: Alexander Moring Ltd. 1905. (XIV, 126 S.) 8°
The King's Classics.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 42. 1906. S. 282—283 (von Friedrich Brie).

3808 Dey, E[dward] Merton: «As You Like It» Act II, sc. I, l. 50: «Left and abandon'd of his velvet friend.»
Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January—June, 1906. S. 264.

3809 Dey, E[dward] Merton: «Love's Labour's Lost» Act II, sc. I, l. 45: Well fitted in Arts, glorious in Armes.»
Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January—June, 1906. S. 264.

3810 Dey, E[dward] Merton: «Macbeth», Act I, sc. III, l. 90—91: «And when he reades — Thy personall Venture in the Rebels fight.»
Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January—June, 1906. S. 263 f.

3811 Dey, E[dward] Merton: «The Winter's Tale» Act V, sc. I, l. 12: «*Leon.* red his hopes out of, true — *Paul.* True Too true (my Lord:) —»
Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January—June, 1906. S. 264.

3812 Dickinson, G. Lowes: Shakespeare, Ibsen and Bernard Shaw.
Rezension: Review of Reviews. London. Vol. 34. No. 199. July 1906. S. 84.

3813 Dobell, Bertram: An unknown poem of Ben Jonson.
Athenæum. London. 1904. October 1. S. 447; und October 15. S. 517.

3814 Documents Illustrating Elizabethan Poetry by Sir Philip Sidney, George Puttenham and William Webbe edited by Lauric Magnus, M. A. Author of «Introduction to Poetry», etc. London: George Routledge and Sons Ltd. — New York: E. P. Dutton and Co. 1906. (221 S.) 8°

Inhalt: Introduction — Sir Philip Sidney: An Apology for Poetry — George Puttenham: Of Language, Of Poets and Poesy — William Webbe: A Discourse of English Poetry.
Rezension: Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January—June, 1906. S. 520

3815 Dodgson, E[dward] S.: «1 Henry IV.», Act II, sc. I. «Oneyers.»
Noter and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January—June, 1906. S. 265.
Vgl. auch G. Krueger unter No. 3079.

3816 Downes, R. P.: Christopher Marlowe.
Great Thoughts. London. April 1906.

3817 Drama, Elizabethan.
The Athenæum. London. July—December 1905. No. 4065. S. 411.
Enthält Besprechungen von Ben Jonson's Every Man in his Humour s. No. 3580: Ben Jonson's Bartholomew Fair s. N. 3063: Ben Jonson's Poetaster s. No. 3066; W. H. Williams Specimens of the Elizabethan Drama from Lyly to Shirley s. No. 3314; Barnabe Barnes' The Devil's Charter s. No. 3588 Bd. 6; Pedantius: A Latin comedy s. No. 3594.

3818 Dunn, Martha B.: My Shakespeare Progress.
Atlantic Monthly. London: Constable. October 1906.

3819 Egan, Maurice Francis: The Ghost in Hamlet, and other Essays in Comparative Literature. Chicago: A. C. Mc. Clurg. 1906. (325 S.) 8°
Inhalt: I. The Ghost in Hamlet — II. Some Phases of Shakespearean Interpretation — III. Some Pedagogical Uses of Shakespeare — IV. Lyrism in Shakespeare's Comedies — V. The Puzzle of Hamlet — VI. The Greatest of Shakespeare's Contemporaries — VII. Imitators of Shakespeare — VIII. The Comparative Method in Literature — IX. A Definition of Literature — X. The Ebb and Flow of Romance.

3820 Elton, Charles Isaac: William Shakespeare, his Family and Friends.
Monthly Review. London, England. Vol. 17. No. 2. November S. 61 ff.
Vgl. auch No. 2440[11].

3821 Emery, M. E. B.: Was not Shakespeare a Gentleman? 1903. 8°
Contending that Shakespeare was of the family of Pembroke.

3822 Englishman, An, who was settled in Japan in Shakespeare's time.
The Publishers' Circular. London. Vol. 80 = New Series Vol. 29. January to June 1904. S. 11.

3823 Esdaile, Arundell: Shakespeare Literature, 1901—1905.
The Library. Edited by J. Y. W. Mac Alister and A. W. Pollard, in collaboration with Konrad Burger, Léopold Delisle, Melvil Dewey and Richard Garnett, C. B. London. Vol. 7. No. 26. April 1906. S. 167—180.

3824 Eulogy, Emerson's of Shakespeare.
The Publishers' Circular. London. Vol. 80 = New Series Vol. 29. January to June 1904 S. 450.

3825 Evans, Henry E.: Outlines of English Literature from A. D. 600 to A. D. 1905, With an historical appendix. London: Relfe Brothers, Ltd. (2 Bl., II, 218 S.) 8°
Inhalt: Kapitel V (S. 29—60) enthält Elizabeth — Reformation: 1558—1660. Division of the Period — Importance of the Period — Influences which founded the Elizabethan Literature — Non-dramatic Poets (Spenser and Sydney), Philosophical Poets, Poets of the «Despairing Struggle», Patriotic Poets, «Love Poets», «Metaphysical» Poets — Dramatists and The Drama.

3826 Evans, M. B.: «Der bestrafte Brudermord» and Shakespeare's «Hamlet».
Modern Philology. A Quarterly Journal. Chicago. January 1906.

3827 Everett, William: Six Cleopatras.

Atlantic Monthly. London. February 1905.

Es handelt sich hier um Shakespeares «Antonius und Cleopatra», Beaumonts (wahrscheinlicher Massingers) und Fletchers «The False One», Corneilles «Mort de Pompée», Drydens «All for Love», Theophile Gautiers «Une Nuit de Cléopatre» und Mdme. de Girardins «Cleopatra».

3828 Evolution of criticism of Shakespeare's «Hamlet».

Poet-Lore. Boston, Mass. Vol. 15. No. 1. January 1904. S. 86f.

3829 Ewen, Alfred: Shakespeare. New York: The Macmillan Co. 1905. (128 S.) 8°

Bell's miniature series of great writers.

Die englische Ausgabe siehe unter No. 2452 ⁱⁱ.

3830 Farmer, John S.: The Early English Drama Society.

The Athenæum. London. January—June 1906. No. 4082. S. 80.

3831 Ferrero, G.: Antony and Cleopatra.

Revue de Paris. London, March 15, 1906.

3832 Ferris-Gettemy, Mary E. s. Gettemy, Mary E. Ferry.

3833 Ford, John: (Works) edited with an Introduction and Notes, by Havelock Ellis. New edition. London: T. Fisher Unwin. 1903. (492 S.) 8°

Mermaid Series.

3834 Fuller, H. de Wolf: Romeo and Juliette.

Modern Philology. A quarterly Journal. Chicago. July 1906.

3835 Furniss, Harry: A Shakespeare Birthday; a Reminiscence of Charles Dickens. Illustrated.

Pall Mall Magazine. London. Vol. 37. No. 156. April 1906. S. 422—428.
Darüber als Frontispiece das Portrait Shakespeares aus der Folio Edition v. J. 1623.
Rezension: Review of Reviews. London. Vol. 33. No. 196. April 1906. S. 407.

3836 Furnivall, F[red] J[ames]: «Macbeth», «The Tempest», and the Storm of 1703.

Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January-June, 1906. S. 161f.

3837 G., R.: The late Mr. Albert Cohn.

The Athenæum. London. July-December, 1905. No. 4063. S. 336.

3838 Gayley, Charles Mills: The Later Miracle Plays of England.

The International Quarterly. XII. S. 67ff.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jahrg. 42. 1906. S. 296.

3839 Geare, Reginald: A suggested emendation in Hamlet. [Act I, sc. 4, 36ff.: Dram of eale . . .]

The Academy and Literature. London. Vol. 70. January-June 1906. No. 1778. June 2, 1906. S. 534.

Vgl. No. 2960 ⁱⁱ

3840 Gettemy, Mary E. Ferris-: Outline Studies in Shakespearean Drama; with an index to the characters in Shakespeare's plays. Prepared for students. Galesburg, Ill.: M. E. F. Gettemy. 1905. (361 S., 4 Bildnisse.)

Inhalt: Preface to Second Edition — How to Use the Book in Classes — I. Introductory Study — The Drama — Definition — Origin — Ethics of the Drama — Ethical Conflict — Ethical World. Nemesis — The English Drama — Mystery Plays — Morality Plays — The Interlude — Early Comedy — Early Tragedy — Crudity of the Early Drama — The Theater in Shakespeare's Time — Effect of the Reformation — Theaters built — Two classes — Performance of a play — The jig — Lack of scenery — Shakespeare's senior contemporaries — Shakespeare and his Dramas — Scarcity of Records — Early biographers — Biographers of our time — Facts — Shakespeare's Birthplace — Birth — The name — His family — Boyhood and education — Dramatic atmosphere of Stratford — Influence of nature — In London — Greene's jealousy — Recasting plays — Play-writing — Return to Stratford — Will and death — Testimony of contemporaries — Translation — Shakespeareana — Disorder of his writings — Shakespeare as a Dramatist — His strength — Three distinguishing points — Three distinct purposes — Shakespeare universal — Characterization — Shakespeare's women — Characters and plot — Justice to characters — Dramatic purpose of characters — The supernatural —

Humor — Sympathy with the fool — Shakespeare's Prose — Strength of prose — The prose Drama Shakespeare's — Five styles of prose — Shakespeare as a Teacher — Morals — Treatment of immoral characters — Institutions of the Family and the State — Religion — The Bible — Universal Knowledge — Music — Law — Medical knowledge — Science — Nature, Animal life, Typography — Vocabulary — II. Principles and structures of the Shakespearean drama — Its Ethics — Ethical principles — Solution — Nemesis — The principle of sacrifice — Cordelia — Lear — Retribution — Shakespeare's Ethical World — Plan of Shakespeare's Ethical World — Positive Phase — Negative Phase — The Plot — Incidents of plot and of story — Purpose of characters — Sources of plot — Dramatical Structure — Threads — Movements — Mechanical Structure — Framework — Acts — Scenes — Dramatic Cassification — Legendary — Historical — Tragedy and Comedy — Conflict double — Three phases of Comedy — Character and situation Comic action or structure — Real and Ideal — Pure and Trage-comedy — Order of Historical plays — Snider's classification — Summary — III. The Study of Shakespeare — Suggestions — Shakespeare's versatility — The study of an individual play — The Merchant of Venice — Sideleghts — Date of Play and Source of Plot — Theme: Shylock's wealth — Antonio's wealth — Portia's wealth — Religious conflict — Love theme — Theme traced — Structure: Threads — Movements — Comedy and Nemesis — Analysis of Structure: Antonio's thread — Shylock's thread — Religious conflict — Love thread — Property thread — Some Legal Aspects — The Bible in The Merchant of Venice — Development of the play — Questions for Daily Lessons — General Questions — Scheme for Outline Book — Suggestive Topics for Essays and Discussion — Julius Cæsar — Sidelights — Plot and Characters: Date of play — Source of plot — Shakespeare's Cæsar — Cæsar and Brutus — Institutional persons — Tragedy and Comedy — Ethical Standpoint of the Play — World spirit — The People in «Julius Cæsar» — The Cæsar of History: In war — Works of Peace — Personal charasteristics — Structure: Threads — Movements — Time Analysis — Class study: Questions — Questions — Scheme for Outline Book — Suggestive Topics for Essays and Discussion — Macbeth — Sidelights — Some Features of the Play: — Dramatic action — Classification — Source of plot — The Subjective and the Objective — The Supernational Element: Superstitions of the times — Weird Sisters — Hecate — The Porter — Theme — Basis of the Drama: Basis of action — Ethical standpoint — Nemesis — Structure: Second thread — Two strands — Class study — Review — The Play — Supernatural Elements — Characterization — Scheme of Outline Book — Suggestive Topics of Essays and Discussion — Hamlet — Sidelights — The Fame of Hamlet: Its evolution — Shakespeare in the Play — The Sphinx — Our interest in the play — Points of Interest: Length — Source of plot — Ghost — National characteristics — Play-acting — Phases of the drama — Insanity — Ethical principles — The Foreign Element: Fortinbras's rebellion — Fortinbras mediated — Fortinbras and the State — Fortinbras and the King — Fortinbras and Hamlet — The Family Institution: The royal family — The Polonius family — The Contradictory Hamlet: Outward Hamlet — Inner Hamlet — Effect of action — The Play: Basis — Hamlet's basis of action — Necessity of the Ghost — The King's basis of action — The crime — The revenge — The revenge — Claim to the crown — Hamlet's position — Justice of the demand — Obstacles to be overcome — The Conflict: Hamlet — The King — Nemesis: Polonius — Ophelia — The Queen — The King — Laertes — Hamlet — Rosencrantz and Guildenstern — Harmony restored — Office of Horatio — Three Questions: Hamlet's insanity — The great question — The real tragedy — Structure: Threads — Subjective conflicts — Class study: Review — The Play — Characterization — General Questions — Scheme for Outline Book — Suggestive Topics for Essays and Discussion — Comparative Study — Index to Characters: Authority for Pronunciation — Diacritical Marks — A small Shakespearean Library — Complete Works — Life of Shakespeare — Dramatic Structure and Interpretative Criticism — For Reference Only — Development of the English Drama — General Index —

3841 Grabo, C. H.: Theatres of Elizabeth's London. Illustrated.

Chautauquan. New York. November 1906.

3842 Gray, Charles H.: Lodowick Carliell. His Life, a Discussion of his Plays, and «The Deserving Favourite», A Tragi-Comedy reprinted from the original edition of 1629 with Introduction and Notes. A Dissertation submitted to the faculty of the graduate school of arts and literature in candidacy for the degree of Doctor of Philosophy [Department of English]. Chicago: The University of Chicago Press. 1905. (1 Tafel, 177 S.) 8°

Dieselbe Schrift, wie die unter No. **2972**[a2] angeführte, mit dem Zusatz «A Dissertation etc.»

3843 Greg, W[alter] W.:

The Library. Edited by J. Y. W. MacAlister and A. W. Pollard, in collaboration with Konrad Burger, Léopold Delisle, Melvil Dewey and Richard Garnett, C. B. London. Vol. 7. No. 26. April 1906. S. 192–208.

Enthält Besprechungen von Francis Beaumont and John Fletcher's Works edited by Glover. Vol. 1. Cambridge. 1905. Vgl. No. **2867**[a2] und von Sidney Lee: Venus and Adonis, 1593: Lucrece. 1594: The Passionate Pilgrim, 1599: Shakespeare's Sonnets, 1609: Pericles, 1609: reproduced in facsimile from the earliest editions, with introductions. Oxford, Clarendon Press. 1905.

3844 Greg, W[alter] W.: Jonson's «Staple of News.»

Modern Language Review. Edited by J. G. Robertson. Cambridge. Vol. 1. No. 4. July 1906. S. 327.

3845 Griggs, Edward Howard: Shakespeare. A Handbook of twelve Lectures. New York: B. W. Huebsch. 1906. (42 S., 1 Bl.) 8°

Inhalt: Note: Spirit of the Course — I. The Humanity of Shakespeare — II. The Early Aspect: A Midsummer Night's Dream — III. The Ethical Awakening: The Merchant of Venice — IV. The Relief in Nature: As You Like It — V. The Individual and the State: Julius Cæsar — VI. World-forces and the Individual: Anthony and Cleopatra — VII. Facing the Mystery: Hamlet — VIII. The Tragedy of Love and Jealousy: Othello — IX. The Tragedy of Unfounded Trust: King Lear — X. The Tragedy of Ambition: Macbeth — XI. The Story of Human Life: The Winter's Tale — XII. The Final Attitude: The Tempest — Book List.

3846 Gwynn, Stephen: The Masters of English Literature. London: Macmillan and Co. — New York: The Macmillan Company 1905. (XIII S., 1 Bl., 424 S.) 8°

Inhalt: I. Chaucer — II. Spenser — III. Shakespeare — IV. Ben Jonson and Herrick — V. Bacon — VI. Milton — VII. Puritanism and the Reaction — VIII. Dryden and the Prose Writers of the Restoration — IX. Defoe, Addison, and Steele — X. Pope and Swift — XI. Young, Thomson, Collins, and Gray — XII. The Eighteenth Century Novellists — XIII. The Club. Johnson, Goldsmith, Burke, Gibbon, Hume — XIV. Burns — XV. The Transition from the Eighteenth Century — XVI. Scott — XVII. Byron — XVIII. The Lake School — XIX. Shelley and Keats — XX. Victorian Literature — Index.

3847 Hale, E. E.: The Influence of Theatrical Conditions on Shakespeare.

Modern Philology. 1903. I. S. 171—192.

3848 Hall, A.: «1 Henry IV.» Act II, sc. I: «Oneyers».

Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January-June, 1906. S. 466.

Vgl. auch Krueger unter No. 3079[42] und W. B. unter No. 3743.

3849 Haney, J. L.: The Name of William Shakespeare. A Study in Orthography. Philadelphia. Egerton Press. 1906. 8°

3850 Hart, H. C[hichester]: Robert Greene's Prose Works.

Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January-June, 1906. S. 84—85, 202—204, 343—344, 424—425, 442—445, 463—465.

Früheres siehe ebenda Series 10. Vol. 4. July-December, 1905. S. 1—5, 81—84, 162—164, 224—227, 483—485.

3851 Hart, H. C[hichester]: «Twelfth Night» Act II, sc. IV, l. 116: «Green and yellow melancholy».

Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January-June, 1906. S. 465.

3852 Hatcher, O. L.: John Fletcher, a Study in Dramatic Method. Chicago: Scott and Foresman. 1906.

Diss. Univ. of Chicago.

3853 Hatton, Joseph: Sir Henry Irving. [Contin.]

Grand Magazine. London. March 1906.

Fortsetzung von No. 3002[42]

3854 Hazlitt, William: Characters of Shakespeare's plays. New York: Macmillan Co. 1905.

The Temple Classics. Vgl. auch No. 3004[42]

3855 Hazlitt, William: A view of the English stage or a series of dramatic criticisms. Edited by W. Spencer Jackson. London: George Bell and Sons (Cambridge: Deighton, Bell and Co. — New York: The Macmillan Co. — Bombay: A. H. Wheeler and Co.) 1906. (XXII S., 1 Bl., 358 S.) 8°

Bohn's Standard Library.

Rezension: Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. 1906. S. 419.

Inhalt: This edition contains the whole of that book as first issued in 1818. — Sie enthält eine Sammlung von Rezensionen über Darstellungen Shakespeare'scher Dramen aus den Jahren 1814—1817 aus The Morning Chronicle, The Champion, The Examiner und The Times.

3856 Hazlitt, W. Carew: Faiths and Folklore. A dictionary of national beliefs, superstitions and popular customs, past and current, with their classical and foreign

analogues, described and illustrated. Forming a new edition of «The popular antiquities of Great Britain» by BRAND and ELLIS, largely extended, corrected, brought down to the present time, and now first alphabetically arranged. In two volumes. Vol. 1. 2. Reeves and Turner. 1905. (1 Taf., X, 334 S. — 1 Taf. 1 Bl., S. 335—672, 1 Bl., 8 S.) 8°

Brand's Popular Antiquities of Great Britain.

Rezension: The Athenæum. London. July-December, 1905. No. 4054. S. 39.

3857 HEBB, John: «Hamlet» Act V, sc. II, l. 120: «And yet but yaw neither».

Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January-June, 1906. S. 465.

3858 HEINEMANN, Wm.: Mr. Heinemann's Actors' Shakespeare.

The Publishers' Circular. London. Vol. 80 = New Series. Vol. 29. January to June, 1904. S. 120.

Vgl. No. 2326[41] und No. 4040.

3859 HEMPL, George: Aroint thee, witch, aroint thee. (Macbeth. Act I, sc. III, l. 1.)

Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Edited by Ch. Porter and Helen A. Clarke. Boston. Vol. 13 = New Series. Vol. 5. 1902. S. 425—427.

3860 HERPICH, Charles A.: «Othello» Act III, sc. IV, l. 38—39: «This argues fruitfulness, and liberal heart: Hot, hot and moist».

3861 HERPICH, Chas. A.: Shakespeare, Ben Jonson, and Pliny.

The Publishers' Circular. London. Vol. 83. July to December 1905 (= New Series. Vol. 32.) S. 120.

3862 HILL, N. W.: «Measure for Measure» Act II, sc. II, l. 120: «His glassy essence.»

Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January—June, 1906. S. 466.

3863 HODELL, Charles W.: «Macbeth». Act I, sc. II, l. 7—23.

Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Edited by Ch. Porter and Helen A. Clarke. Boston. Vol. 13 = New Series. Vol. 5. 1902. S. 306—308.

3864 HOFFMAN, Alice Spencer: Story of Hamlet. New York: E. P. Dutton and Co. 1905. 8°

3865 HOFFMAN, Alice Spencer: Story of Macbeth. New York: E. P. Dutton and Co. 1905. 8°

3866 HONE, Nathaniel J.: «Shakkespere»: «Shakstaff».

Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January—June 1906. S. 89f.

3867 HOWE, W. D.: Moral System of Shakespeare.

School Review. Chicago, Ill. Vol. 12. March 1904. S. 260.

3868 HUDSON, R.: Tales from Shakespeare. London: William Collins Sons and Co. Ltd. 1906. (126 S.) 12°

Tales for the Children.

3869 HUNTER, M.: «Hamlet» Act I, sc. IV, l. 36: «Dram of Eale.»

Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January—June, 1906. S. 364f.

Vgl. auch Fred James Furnivall unter No. 2960.

3870 HUTTON, W. H.: «Henry VI.» at Stratford-on-Avon.

The Times. London. 11. Mai 1906.

3871 J., D.: Shakespeare: a remarkable Folio.

Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January—June, 1906. S. 427.

3872 IMPRESSIONS of the Theatre. — XX. — (41.) — Miss Ellen Terry's Jubilee Benefit.

The Review of Reviews. London. Vol. 34. No. 199. July 1906. S. 14—19.

Unter andern die Illustrationen: Miss Ellen Terry and Her Own Kinsfolk in «Much Ado About Nothing.» und Queen Elizabeth in her Barge on the Avon.

3873 Impressions of the Theatre. — XXIII. — (46.) — «The Winter's Tale». iis Majesty's.

Review of Reviews. London. Vol. 34. No. 202. October 1906. S. 358f.

3874 Ingram, John H.: Christopher Marlowe Bibliography.

The Athenaeum. London. January—June 1906. No. 4080. S. 18.

3875 Irving, H. B.: Occasional Papers, Dramatic and Historical. London: kers and Son 1906. (4 Bl., 252 S.) 8°

3876 Irving, H. B.: The English Stage in the eighteenth century. I. II.

The Fortnightly Review. London. May, June 1906.

3877 Irving, L. R.: Shakespeare and public opinion.

Overland Monthly. San Francisco, Cal. New Ser. Vol. 43 March S. 187ff.

3878 Irving, Sir Henry.

The Academy. No. 1746. October 21, 1905. S. 1092.

3879 Irwin, Sidney T.: Hazlitt and Lamb.

Quarterly Review. London. Vol. 204. 1906. S. 162—186.

Inhalt: Besprechungen von 1. The Collected Works of William Hazlitt. Edited by A. R. Waller and Arnold Glover. Vol. 1—12. London 1902—4 — 2. The Works of Charles and Mary Lamb. Edited by E. V. Lucas. Vol. 1—7. London 1903—5 — 3. The Life of Charles Lamb. By E. V. Lucas. Vol. 1—2. London 1905. Vgl. No. 3106.

3880 James, G.: Shakespeare, Bacon and Holinshed.

Baconiana. London. 3. Serie. II. 1904. S. 48—62.

3881 Jameson, Anna: Shakespeare's heroines. New York: A. L. Burt Co. 1905. 8°

Die englischen Ausgaben vgl. No. 3055[43] und No. 3056[43].

3882 Jenks, T.: In the days of Shakespeare. New York: A. S. Barnes and 1905. 8°

3883 Johnson, W. S.: A note on King Lear.

The Journal of English and Germanic Philology. Evanston, Ill., U. S. A. Vol. 5, 4.

3884 Jones, Henry Arthur: The Foundations of a National Drama. A Lecture vered at the Royal Institution, Albemarle Street, W., on Friday, March 18, 4. London: Chiswick Press.

3885 Jonson, Ben: Epicoene or The Silent Woman. Edited with introduction, s, and glossary by Aurelia Henry, Ph. D. A Thesis presented to the Faculty he Graduate School of Yale University in Candidacy for the Degree of Doctor Philosophy. New York: Henry Holt and Company 1906. (LXXII, 309 S., l.) 8°

Yale Studies in English. Albert S. Cook, Editor. XXXI.

3886 Jonson, Ben: Plays and Poems. London: George Newnes Ltd. 1905.) S.) 12°

Thin Paper Classics.

3887 Jonson, Ben: Songs. A selection from the plays, masques, and poems, the earliest known settings of certain numbers. (The coloured frontispiece been designed and engraved on the wood by L. Pissarro. The border and al letters were designed by L. Pissarro and engraved by E. Pissarro. The has been printed by E. and L. Pissarro at their Eragny Press and finished April, 1906. London, W.: The Eragny Press, The Brook, Hammersmith (1906). Bl., 60 S., 1 Bl.) 8°

Inhalt: Das mit großer Sorgfalt und vorzüglichem Geschmack hergestellte Büchlein ist im Ganzen nur in 185 Exemplaren gedruckt und bereits jetzt im Buchhandel nicht mehr zu haben.

3888 Jonson, Ben: Underwoods. Cambridge: At the University Press. 1905. 4°

Rezension: Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January—June. 1906. S. 58f.

3889 Irwin, Sidney T.: Hazlitt and Lamb.

The Quarterly Review. London. No. 406. January 1906.

3890 Jusserand, J[ules] J.: Literary History of the English People. Vol. 1. 2. London: F. Fisher Unwin. 8°

3891 Kennedy, W[illiam S[loane]: Browsings in Shakespeare.

Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Edited by Ch. Porter and Helen A. Clarke. Boston, Mass. Vol. 15. No. 3. July. 1904. S. 70—76.

3892 Kennedy, William Sloane: An American Shakespeare Memorial Theatre.

Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Edited by Ch. Porter and Helen A. Clarke. Boston. Vol. 13 — New Series. Vol. 5. 1902. S. 311—312.
Rezensionen: Ebenda S. 312 von William J. Rolfe, vgl. unter No. 3982 und ebenda S. 312f. von John Townsend Trowbridge, vgl. unter No. 4041.

3893 Kent, C. W.: Shakespeare note-book. Boston: Ginn and Co. 1905. 8°

3894 Kilbourne, F[rederick] W.: Alterations and Adaptations of Shakespeare. Boston, Mass.: Richard G. Badger. 1906. 8°

3895 Kilbourne, Frederick W.: Stage versions of Shakespeare before 1800. Article I. II.

Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Edited by Ch. Porter and Helen A. Clarke. Boston. Vol. 15. Number 2. S. 116—125 — Number 4. S. 111—122.
Vgl. auch No. 3072[13]

3896 Kilbourne, Frederick W.: Some curious versions of Shakespeare.

Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Edited by Charlotte Porter and Helen A. Clarke. Boston. Vol. 16. Number 3. 1905. S. 132—143.

3897 Kipling, Rudyard: Puck of Pook's Hill. London: Macmillan and Co. 1906.

Vgl. Lit. Echo. Jg. 9. H. 4. Sp. 289f.

3898 Krueger, G.: Falstaff on Honour.

Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January-June, 1906. S. 128f.
Vgl. auch Thomas Bayne ebenda S. 176 unter No. 3756.

3899 Kuhns, O.: Dante and the English Poets from Chaucer to Tennyson. London: G. Bell. 1904. 8°

3900 Lamb, Charles and Mary: Tales from Shakespeare. New York: Macmillan Co. 1905. 8°

3901 Law, R. A.: On the date of King Lear.

Publications of the Modern Language Association of America. Baltimore. Vol. 21. 1906. No. 2.

3902 Lee, Elizabeth: Recent Foreign Literature.

The Library. Edited by J. Y. W. MacAlister and A. W. Pollard in collaboration with Konrad Burger, Léopold Delisle, Melvil Dewey, and Richard Garnett, C. B. London. Vol. 7. No. 26. April 1906. S. 209—224.

3903 Lee, Sidney: Recent Shakespearean Finds.

The Review of Reviews. London. Vol. 34. No. 204. Dezember 1906. S. 614—615.

3904 Lee, Sidney: Mr. Lee's «Census of Shakespeare First Folios».

The Athenæum. London. January-June, 1906. No. 4081. S. 52.

3905 Lee, Sidney, The Future of Shakespearean Research.

Nineteenth Century and After. London. May 1906. Vgl. Frankfurter Zeitung vom 14. Juni 1906.

3906 Lee, Sidney: Shakespeare's Main Source of Income.

Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Edited by Ch. Porter and Helen A. Clarke. Boston. Vol. 14 (— Second New Series. Vol. 1.) 1902—1903. Number 3. S. 22.

3907 Lee, Sidney: Notes and Additions to the Census of Copies of the Shakespeare First Folio.

The Library. Edited by J. Y. W. MacAlister and A. W. Pollard, in collaboration with Conrad Burger, Léopold Delisle, Melvil Dewey, and Richard Garnett, C. B. London. Vol. 7. No. 26. April 1906. S. 113—139.

3908 Lee, Sidney: Pepys and Shakespeare.

Fortnightly Review. London. January 1906.

3909 Lee, Sidney: Shakespeare; The Most Popular English Author.
London Magazine. London. May 1906.

3910 Lee, S.: Shakespeare.
Littell's Living Age. Boston, Mass. Vol. 241. June 18, 1904. S. 762 ff.

3911 Lee, Sidney: Shakespeare and the modern stage, with other essays. London: Murray. 1906. 8°

3912 Lee, S.: Stratford-on-Avon from the Earliest Times to the Death of Shakespeare. With forty-five Illustrations by Edward Hull. London: Seeley and Co. 1902. 8°
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 42. 1906. S. 254—255 (von H. Anders).
Die erste Aufl., ebenfalls vom Jahre 1902, vgl. No. 1344[II]

3913 Lee, Sidney: Annual meeting of birth-place trustees. Speech by Mr. Sidney Lee.
Stratford-upon-Avon Herald, May 11, 1906.

3914 Lees, John, and Alfred L. Cann: Questions on Shakespeare's Richard II. London: Allman and Son, Ltd. 1904. 8°

3915 Leith, A. A.: New light on «Twelfth Night».
Baconiana. London. 3. Serie. II. S. 103—106.

3916 Libby, Walter: The Evolution of «Hamlet» Criticism.
Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Edited by Ch. Porter and Helen A. Clarke. Boston. Vol. 15. Number 1. 1904. S. 87—96.

3917 Library, The. A Review (quarterly). Edited by J. Y. W. MacAlister and A. W. Pollard, in collaboration with Konrad Burger, Léopold Delisle, Melvil Dewey, and Richard Garnett, C. B. Second Series, No. 26, Vol. VII. April 1906. London. 8°
Inhalt: Die ganze Nummer beschäftigt sich ausschließlich mit Shakespeare. Sie enthält:
Lee, Sidney: Notes and Additions to the Census of Copies of the Shakespeare First Folio Vgl. No. 3907.
Barwick, G. F.: Impresas. Vgl. No. 3753.
Plomer, H. R.: The Printers of Shakespeare's Plays and Poems. Vgl. No. 3959.
Esdaile, Arundell: Shakespeare Literature, 1901—1905. Vgl. No. 3823.
Ballinger, John: Shakespeare and the Municipal Libraries. Vgl. No. 3752.
Greg, W[alter] W.: Two Reviews. Vgl. No. 3843.
Lee, Elizabeth: Recent Foreign Literature. Vgl. No. 3902.

3918 Lindsay, James: Hamlet as thinker.
Primitive Methodist Quarterly. London. October 1906.

3919 Lounsbury, T[homas] R[aynesford]: The first editors of Shakespeare: Pope and Theobald. London: David Nutt. 1906. 8°

3920 Luce, Morton: A Handbook to the Works of William Shakespeare. London: George Bell and Sons. 1906. (1 Bl., X, 463 S.) 8°
Inhalt: I. Preliminary — II. The Age of Shakespeare — III. Biographical (History and Tradition) — IV. Biographical (Literary) — V. The Works of Shakespeare. A Summary — VI. Introductions to the Works: (1) The Poems (Preliminary) — (2) Venus and Adonis — (3) Lucrece — (4) The Sonnets — (5) Other Poems — (6) Love's Labour's Lost — (7) King Henry VI., Part I. — (8) King Henry VI., Part II. — (9) King Henry VI., Part III. — (10) King Richard III. — (11) Titus Andronicus — (12) The Comedy of Errors — (13) The Two Gentlemen of Verona — (14) King Richard II. — (15) A Midsummer Night's Dream — (16) Romeo and Juliet — (17) All's Well that Ends Well — (18) King John — (19) The Taming of the Shrew — (20) The Merchant of Venice — (21) King Henry IV., Parts I. and II. — (22) The Merry Wives of Windsor — (23) King Henry V. — (24) Much Ado About Nothing — (25) As You Like It — (26) Twelfth Night, or What you Will — (27) Julius Cæsar — (28) Hamlet — (29) Troilus and Cressida — (30) Measure for Measure — (31) Othello — (32) King Lear — (33) Timon of Athens — (34) Macbeth — (35) Anthony and Cleopatra — (36) Coriolanus — (37) Pericles — (38) Cymbeline — (39) The Winter's Tale — (40) The Tempest — (41) King Henry VIII. — (42) Doubtful Plays — VII. The Philosophy of Shakespeare — VIII. The Art of Shakespeare — 1. Shakespeare's Drama — 2. Growth of his Art — 3. The Histories — 4. The Tragedies — 5. The Comedies — 6. Characterization — 7. Technique — 8. Subjects and their treatment — 9. Shakespeare as Poet — Appendix I. Bibliography — Appendix II. Metrical and other Notes — Index —
Rezension: Deutsche Literaturzeitung. Berlin und Leipzig. No. 24. 1906. Sp. 1509.

3921 Lucis: Shakespeare's Creations.
Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January—June, 1906. S. 429 f.

3922 Lucis: «Measure for Measure» Act II, sc. II, l. 120: «His glassy essence.»
Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January—June, 1906. S. 264.

3923 Lucis: «Venus and Adonis»: «Lo, Here the gentle Lark.»
Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January—June, 1906. S. 465.

3924 Lydgate, John: Temple of Glas. Printed at Westminster by William Caxton about the year 1477. Photogravure facsimile. Cambridge: University Press. 1905. 8°
Facsimiles of Fifteenth Century Books.

3925 Lyrics of Ben Jonson, Beaumont and Fletcher. Edited by John Maxfield. London: E. Grant Richards 1906. (192 S.) 8°
The Chapbooks.

3926 Mabie, Hamilton W.: Hamlet and His Castle. Illustrated.
The Bookman. New York. June 1906.

3927 McCroben, M.: A dictionary of English Literature. London: George Routledge and Sons Ltd. — New York: E. P. Dutton and Co. (2 Bl., 214 S., 1 Bl.) 8°
Routledge's Miniature Reference Library.

3928 Mackenzie, J. B.: The law and procedure in Shakespeare's Merchant of Venice.
Green Bag, Boston, Mass. Vol. 16. September 1904. S. 604.

3929 Macleod, M.: Shakespeare book. New York: A. S. Barnes and Co. 1905. 8°

3930 Macmillan, Michael: Bacon's moral Teaching.
International Journal of Ethics. London. October 1906.

3931 Madan, F., G. M. R. Turbutt and S. Gibson: An account of the Original Copy of the First Folio of Shakespeare.
The Publishers' Weekly. New York. Vol. 68. July—December 1905. S. 92.
Vgl. auch No. 3501 [a].

3932 Magnus, Laurie: How to Read English Literature. (Part I.) Chaucer to Milton. London: George Routledge and Sons Ltd. — New York: E. P. Dutton and Co. 1906. (XI, 207 S.) 8°
The English Library.
Contents: I. England among the Nations — II. Chaucer's England and England's Chaucer — III. A Barren Age and its Termination — IV. England's Meridian — V. Cynthia and her Shepherds — VI. Shakespeare — VII. The Progress of Prose — VIII. The Puritan Reaction — Index.
Rezension: The Modern Language Review. Cambridge. Vol. 2. No. 2. January 1907. S. 191 (von F. W. M[oorman.])

3933 Meiklejohn, J. M. D.: English Literature. A New History and Survey from Saxon Times to the Death of Tennyson. London: Meiklejohn and Holden 1904. (658 S.) 8°

3934 Meisnest, F. W.: Lessing und Shakespeare. Separatabdruck aus den Publications of the Modern Language Association of America, June 1904. Vol. 19. No. 2. S. 234–249. 8°
Vgl. auch dieselbe Arbeit unter No. 2516 [a].
Rezension: Deutsche Literaturzeitung. Berlin und Leipzig. Jahrg. 27. 1906. No. 12. Sp. 731.

3935 Memorial to Shakespeare proposed for London.
Spectator. London. Vol. 93. December 10, 1904. S. 941.

3936 Memorials of Shakespeare.
Academy. London. Vol. 66. April 23, 1904. S. 460.

3937 Menpes, Mortimer: Sir Henry Irving. London: A. and C. Black. (1905.) 8°

3938 MILLER, Raymond Durbin: Secondary Accent in Modern English Verse, (Chaucer to Dryden) A Dissertation submitted to the Board of University Studies of the Johns Hopkins University in conformity with the requirements for the Degree of Doctor of Philosophy, 1904. Baltimore: J. H. Furst Company, 1904. (VI, 76 S., 1 Bl.) 8°

3939 MOORMAN, F. W.: Shakespeare's Ghosts.

The Modern Language Review. Edited by John G. Robertson. Cambridge, Vol. 1. No. 3. April 1906. S. 192—201.

Rezension: Review of Reviews. London. Vol. 33. No. 197. May 1906. S. 518.
Vgl. No. 3133[43].

3940 MORLEY, George: Sweet Arden. A Book of the Shakespeare Country. London and Edinburgh: T. N. Foulis 1906. (190 S., 1 Bl., 10 Taf.) 8°

3941 MURCH, Herbert S.: Beaumont and Fletcher: Folk-lore Medicine.

Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January—June, 1906. S. 129.
Vgl. auch James WATSON unter No. 4051.

3942 NAYLOR, E. W.: Elizabethan Virginal Book, Critical essay on contents of a MS. in Fitzwilliam Museum at Cambridge. Illustrated. London: J. M. Dent and Co. 1905. (236 S.) 8°

Rezension: A most sympathetic and accurate guide to a most important and by no means easily accessible work, and taken in conjunction with the same author's «Shakespeare and Music» it forms a notable contribution to the literature dealing with this period, as having a distinct bearing not only on the art of music, but on the Elizabethan and Jacobean drama generally. (Standard.)

3943 NICHOLSON, E. W. B.: Shakespeare and the Bodleian. Appeal to Oxford men.

The Times. London. 12. März 1906.

3944 NICHOLSON, E. W. B.: Shakespeare and the Bodleian.

The Times. London. 30. März 1906.

3945 NOBLE, E. G.: Macbeth: a warning against superstition. Boston: Richard G. Badger 1905. 8°

3946 P., G.: The «Epistle dedicatorie» of the First Folio.

Baconiana. London. 3. Serie. Vol. II. 1904. S. 4—8.

3947 PARRY, A. W.: As You Like It. With Notes. Parsed and analysed. London: Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent and Co., Ltd. 1903. 8°

Normal Tutorial Series.

3948 PARSONS, Willard Giles: Making Education hit the Mark.

Atlantic Monthly. London. April 1906.

Rezension: Review of Reviews. London. Vol. 33. No. 197. May 1906. S. 496 (: Vocation and Culture).

3949 PATON, J. Lewis: Shakespeare's Boys.

Saint George. London. April 1906.

Rezensionen: Review of Reviews. London. Vol. 33. No. 197. May 1906. S. 1510 — Das literarische Echo. Hrsg. von Dr. Josef Ettlinger. Berlin. 8. Jahrg. Oktober 1905—1906. Sp. 1243.

3950 PAUL, H. M.: Critical notes on «As you like it».

The Fortnightly Review. London. February 1906.

Rezension: Das literarische Echo. Hrsg. von Dr. Josef Ettlinger. Berlin. 8. Jahrg. October 1905—1906. S. 881 (von H. G. FIEDLER: Englischer Brief).

3951 PEMBERTON, H., jun.: Who was Hamlet's Friend, The King's Jester, Yorick?

New Shakespeareana. Shakespeare Press. Westfield, N. J. July 1906.

3952 PENZANCE, Baron: A Judicial Summing-up: Lord Penzance on the Bacon — Shakespeare Controversy. Edited by M. H. KINNEAR. Biographical Note by F. A. INDERWICK. London: Sampson Low, Marston and Co., Ltd. 1902. (214 S.) 8°

3953 PERROTT, J. de: Probable source of the plot of Shakespeare's Tempest. Worcester, Mass.: Clark University Press 1905. 12°

Publications of the Clark University Library, Worcester, Mass. Vol. 1. No. 8. October 1905.

3954 Phin, J.: Shakespeare Notes and New Readings. 1905.

3955 Platt, Isaac Hull: Bacon cryptograms in Shakespeare, and other studies. Cambridge, Mass.: Small, Maynard and Co. 1905. (3 Bl., XIII, 123 S.) 12°

Inhalt: Introductory — The Bacon cryptogram in the Shake-speare Quartos — A suggestion as to the probable relation of William Shakspær to the Shake-speare plays — Testimony of the First Folio — An orthodox defense — Did Marston and Hall read the Quarto monograms? — An afterword.

3956 Platt, Isaac Hull: The Northumberland Manuscript.

New Shakespeareana. Shakespeare Press, Westfield, N. J. October 1906.

3957 Platt, Isaac Hull: «Measure for Measure» Act II, sc. II, l. 120: «His glassy essence.»

Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January—June, 1906. S. 465—466.

3958 Platt, Isaac Hull: «Merchant of Venice» Act II, sc. II, l. 80: «It is a wise father that knows his own child.»

Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January—June, 1906. S. 465.

3959 Plomer, H. R.: The Printers of Shakespeare's Plays and Poems.

The Library. Edited by J. Y. W. MacAlister and A. W. Pollard, in collaboration with Konrad Burger, Léopold Delisle, Melvil Dewey, and Richard Garnett, C. B. London. Vol. 7. No. 26. April 1906. S. 149—166.

Vgl. No. 3917.

3960 Poems and «Pericles», Shakespeare's: Facsimile.

The Athenæum. London. July—December, 1905. No. 4077. S. 888f.

3961 Pollard, Alfred W.: Shakespeare in the Remainder Market.

The Academy and Literature. London. Vol. 70. January—June 1906. No. 1778. June 2, 1906. S. 528—529.

3962 Porter, Charlotte: Recent poetic dramas: Phillips's «Ulysses»; Peabody's «Marlowe».

Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Edited by Ch. Porter and Helen A. Clarke Boston. Vol. 14 (— Second New Series. Vol. 6.) 1902—1903. Number 1. S. 128—138

3963 Porter, Charlotte, and Helen A[rchibald] Clarke: A course in Shakespeare. — Representative plays of the first period: «Love's Labor's Lost.» I. II.

Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Edited by Ch. Porter and Helen A. Clarke. Boston. Vol. 14 (— New Series. Vol. 6.) 1902—1903. Number 1. S. 117—122. Number 2. S. 151—156.

3964 Porter, Charlotte, and Helen A[rchibald] Clarke: Shakespeare's «Henry VIII.»

Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Edited by Ch. Porter and Helen A. Clarke, Boston. Vol. 14 (— New Series. Vol. 6.) 1902—1903. Number IV. S. 95—102.

3965 Porter, Charlotte, and Helen A[rchibald] Clarke: Shakespeare's «Richard II.»

Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Edited by Ch. Porter and Helen A. Clarke. Boston. Vol. 13 (— New Series. Vol. 5. 1902. S. 586—588.

3966 Porter, Charlotte, and Helen A[rchibald] Clarke: Shakespeare Studies: «A Midsummer Night's Dreame».

Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Edited by Ch. Porter and Helen A. Clarke. Boston. Vol. 15. Number 3. S. 99—107.

Reprinted by request from Poet-Lore. Vol. VIII. 1896, now out of print. Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 33. 1897. S. 343.

3967 Porter, Charlotte, and Helen A[rchibald] Clarke: Shakespeare Studies: «King Lear».

Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Edited by Charlotte Porter and Helen A. Clarke. Boston. Vol. 16. Number 2. 1905. S. 127—134.

3968 Porter, Charlotte, and Helen A[rchibald] Clarke: Shakespeare Studies: «The Tempest».

Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Edited by Ch. Porter and Helen A. Clarke Boston. Vol. 15. No. 4. December 1904. S. 123—131.

3969 PORTER, Charlotte, and Helen A[rchibald] CLARKE: A Study of Shakespeare's «Winter's Tale.» — Considered in connection with Greene's «Pandosto» and the «Alkestis» of Euripides.

Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Edited by Ch. Porter and Helen A. Clarke. Boston. Vol. 14 (— New Series. Vol. 6.) 1902—1903. Number 3. S. 132—137.

3970 PORTRAIT, Shakespeare's.

The Publisher's Weekly. New York. Vol. 68. July—December 1905. S. 1695.

3971 PRAISE, The, of Shakespeare. Hughes's anthology.

Spectator. London, Engl. Vol. 92. 1904. June 4. S. 881.
Vgl. auch No. 2373[41].

3972 RECORD PRICES for Caxton and Shakespeare.

The Publishers' Weekly. New York. Vol. 68. July—December 1905. S. 90.

3973 REED, Edwin: Noteworthy opinions pro and con Bacon vs. Shakespeare. Boston: Coburn Publishing Co. 1905. 8°

—, — [Englische Ausgabe.] London: Gay and Bird. 1905. 8°

3974 REED, Marcus: Is Portia possible?

Macmillan's Magazine. London. March 1906.

3975 REILLY, J. F.: Did Shakespeare's Widow marry Richard James?

New Shakespeareana. Shakespeare Press. Westfield, N. J. July 1906.

3976 REMY, A.: Some Spanish Words in the Works of Ben Jonson.

Modern Language Notes. Baltimore. Vol. 21. March.

3977 REVIVAL, The, of «Henry VI.» at Stratford-on-Avon.

Review of Reviews. London. Vol. 33. No. 198. June 1906. S. 596f. (Impressions of the Theatre. — XIX.)

3978 ROBERTSON, J. G.: The Knowledge of Shakespeare on the Continent at the Beginning of the Eighteenth Century.

Modern Language Review. Edited by J. G. Robertson. Cambridge. Vol. 1. No. 4. July 1906. S 312—321.

3979 ROBERTSON, John M.: The Authorship of «Titus Andronicus».

The Modern Language Review. Cambridge. Vol. 2. No. 1. October 1906. S. 63—64.

3980 ROLFE, William James: Some Shakespearian Questions. VII. Concerning Touchstone — VIII. Concerning a Passage in Macbeth (i. e. Act. I, sc. VII, l. 47ff.)

Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Edited by Ch. Porter and Helen A. Clarke. Boston. Vol. 14 (— New Series. Vol. 6.) 1902—1903. Number 1. S. 95—104 — Number 3. S. 98—99.

3981 ROLFE, William James: Shakespeare the boy, with sketches of the home and school life, the games and sports, the manners, customs and folk-lore of the time. A new edition with forty-one illustrations and a new index of plays and passages referred to. London: Chatto and Windus. 1900. (VIII, 256 S., 12 Tafeln.) 8°

Contents: Part I. His Native Town and Neighborhood: Warwickshire. Warwick Castle and Saint Mary's Church. Warwick in History. Guy of Warwick. Kenilworth Castle. Coventry. Charlecote Hall. Stratford-on-Avon. The Early History of Stratford. The Stratford Guild. The Stratford Corporation. The Topography of Stratford — Part II. His Home Life: The Dwelling-Houses of the Time. The Household Furniture. Food and Drink. The Training of Children. Indoor Amusements. Popular Books. Story-Telling. Christenings. Superstitions connected with Birth and Baptism. Charms and Amulets — Part III. At School: The Stratford Grammar School What Shakespeare learnt at School. The Neglect of English. School Life in Shakespeare's Day. School Morals. School Discipline. When William left School — Part IV. Games and Sports: Boyish Games. Swimming and Fishing. Bear-Baiting. Cock-Fighting and Cock-Throwing. Other Cruel Sports. Archery. Hunting. Fowling. Hawking. Theatrical Entertainments — Part V. Holidays, Festivals, Fairs etc.: Saint George's Day. Easter. The Perambulation of the Parish. May-Day and the Morris-Dance. Whitsuntide. Midsummer Eve. Christmas. Sheep-shearing. Harvest-home. Markets and Fairs. Rural Outings. Notes. Index.

Illustrations: 1. Shakespeare the Boy. 2. The Shakespeare Birthplace, about 1820. 3. Warwick Castle. 4. Gate-House of Kenilworth Castle. 5. Coventry Churches and Pageant.

6. Charlecote Hall. 7. Entrance to Charlecote Hall. 8. Sir Thomas Lucy. 9. Church, West-End. 11. The Guild Chapel and Grammar School, Stratford. Plan of Stratford. 13. Shakespeare House, restored. 14. Room in which Sha was born. 15. Interior of Anne Hathaway's Cottage. 16. Old House in High 17. Anne Hathaway's Cottage. 18. Shilling of Edward VI. — 19. Ancient Foot ford. 20. Porch, Stratford Church. 21. Inner Court, Grammar School. 22. The Room as it was. 23. Desk said to be Shakespeare's. 24. Walk on the bank Avon. 25. Hide and Seek. 26. «Morris» Board. 27. Fishing in the Avon Bear Garden, London. 29. Garden at New Place. 30. Elizabeth Hawking. with Hawk and Hounds. 32. Itinerant Players in a Country Hall 33. Williar dancing the Morris. 34. The Boundary Elm. 35. Morris-Dance. 36. Clopton H Christmas Eve. 37. The Fair. 38. Interior of Grammar School, before the Res 39. Clopton Monuments. 40. The Bar Gate, Southampton. 41. Arms of John Shak

3982 ROLFE, William J[ames]: An American Shakespeare Memorial (T

Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Edited by Ch. Porter and Helen A. Boston. Vol. 13 — New Series. Vol. 5. 1902. S. 312.

Vgl. William Sloane Kennedy unter No. 3892.

3983 ROOT, Robert Kilburn: Classical Mythology in Shakespeare. A presented to the Philosophical Faculty of Yale University in Candidacy f Degree of Doctor of Philosophy. New York: H. Holt and Company. (134 S.) 8°

Als Vol. 19 der «Yale Studies in English» vgl. dasselbe Werk unter Nummer 1957'

Rezension: The American Journal of Philology. Edited by Basil L. Gildersleeve. more. Vol. 26. 1905. S. 221—224 (von Wilfred P. MUSTARD).

3984 ROSE, Mary: The Women of Shakespeare's Family. New York: Lane Co. Bodley Head. 1905. 12°

Vgl. die englische Ausgabe des Werkes unter No. 3192 a

3985 ROSENBACH, Abraham S. Wolf: The Influence of the «Celestina» i Early English Drama. Reprinted from the «Jahrbuch der Deutschen Shakes Gesellschaft». Neununddreißigster Jahrgang, 1903. Berlin 1903. (2 Bl., bis 61.) 8°

Sonderabdruck vgl. No. 2146 "

Portion of a Thesis entitled «The Influence of Spanish Literature in the Elizabet Stuart Drama» presented in June, 1901 to the Faculty of Philosophy of the U of Pennsylvania, Philadelphia.

3986 ROTHSCHILD, J. A. de: Shakespeare and his way. A study of the element in Shakespeare and in the Elizabethan Drama. Being the Harne Essay, 1901. London: E. Arnold. 1906.

3987 SAINTSBURY, George: A History of English Prosody from the Century to the Present Day. Vol. 1. From the Origins to Spenser. Macmillan and Co. 1906. (XVII, 428 S.) 8°

Rezension: The Modern Language Review. Cambridge. Vol. 2. No. 1. O S. 65—70 (von R. B. MCKERROW).

3988 SALE of Shakespeare's Works.

The Publishers' Weekly. New York. Vol. 68. July-December 1905. S. 382

3989 SCHOOL COMMENT, A, on Shakespeare's «Julius Cæsar».

The Publishers' Circular. London. Vol. 83. July to December 1905 (— New S. 457.

3990 SECCOMBE, Thomas, and W. Robertson NICOLL: The Book History of English Literature. In 12 Parts. Part 1—12. London Stoughton. 1905. 8° [Fertig in 12 Lieferungen.]

Rezensionen: [zu Lief. 1:] Literarisches Zentralblatt. Leipzig. Jg. 57. 19 (von Ldw. PRÖSCHOLDT) — [zu Pt. 3:] Jahrbuch der Deutschen schaft. Berlin-Schöneberg. Jg. 42. 1906. S. 230 f. (von Aloi literarische Echo. Hrsg. von Dr. Josef Ettlinger. Berlin. 8. Jg. S. 430.

3991 SECCOMBE, Thomas, ... Robertson NICOLL: The B Hist... of English Lit... Chaucer to Dryden. ... 1905—7. 4°

3992 SEED, T. A.: Henry V.; Shakespeare's Young Men. Illustrated.

Young Man. London. February 1906.

3993 SHADWELL, Thomas. Edited, with an Introduction and Notes, by George SAINTSBURY. With Portrait. New edition. London: T. Fisher Unwin. 1903. (XXVIII, 459 S.) Gr. 8°

Mermaid Series.

3994 SHAKESPEARE at Fontainebleau and Christina of Sweden.

The Publishers' Circular. London. Vol. 80 — New Series. Vol. 29. January to June 1904 S. 419f.

3995 SHAKESPEARE, the Man and his Works. Being all the Subject Matter about Shakespeare contained in Moulton's Library Criticism. Boston, Chicago: Libley and Company (1905). (Chandos portr., V, 366 S.) 12°

Inhalt: 1. Synopsis of Shakespeare's Life — 2. Shakespeare the Man — 3. His Works — A Lover's Complaint — All's Well that Ends Well — A Midsummer Night's Dream — Anthony and Cleopatra — As You Like It — Comedy of Errors — Coriolanus — Cymbeline — Hamlet — Henry IV. Part I — Part II — Henry V. — Henry VI. Part I — Part II — Part III — Henry VIII. — Julius Cæsar — King John — King Lear — Love's Labor's Lost — Macbeth — Measure for Measure — Merchant of Venice — Merry Wives of Windsor — Much Ado About Nothing — Othello — Pericles — Richard II. — Richard III. — Romeo and Juliet — Sonnets — Taming of the Shrew — The Passionate Pilgrim — The Phœnix and the Turtle — The Rape of Lucrece — The Tempest — Timon of Athens — Titus Andronicus — Troilus and Cressida — Twelfth Night — Two Gentlemen of Verona — Two Noble Kinsmen — Venus and Andonis — Winter's Tale. — 4. Rejected Plays — 5. The Authorship Controversy — 6. In General; the Author and his Works — 7. Index. —

3996 SHAKESPEARE as a Philistine.

Spectator. London. Vol. 93. October 22, 1904. S. 590ff.

3997 SHAKESPEARE at Stratford.

Review of Reviews. London. Vol. 33. No. 197. May 1906. S. 464f. (Impressions of the Theatre. — XVIII.)

3998 SHAKESPEARE DISCOVERY, A.

The Publishers' Weekly. New York. Vol. 67. January-June, 1905.

Über die Ausgabe des Titus Andronicus. Vgl. No. 3501 [a]

3999 SHAKESPEARE FINDS, New.

The Publishers' Weekly. New York. Vol. 68. July-December, 1905. S. 132.

4000 SHAKESPEARE QUARTOS, Five.

The Athenæum. London. July to December 1905. No. 4056. S. 113.

4001 SHAKESPEARE QUARTOS sold.

The Publishers' Weekly. New York. Vol. 68. July-December 1905. S. 302.

4002 SHAKESPEARE TREASURE, A. — «Shakespeare's Poems and Pericles». Being Reproductions in Facsimile of the Original Editions. With Introductions and Bibliographies by Sidney Lee. Oxford: Clarendon Press. 1905.

The Saturday Review. London. Vol. 101. 1906. S. 80—31.

4003 SHAKESPEARE WEEK at Stratford-on-Avon.

Review of Reviews. London. Vol. 33. Nr. 196. April 1906. S. 364.

4004 SHAKESPEAREANA, NEW, A critical contemporary and current review of Shakespearean and Elizabethan Studies. Conducted by The Shakespeare Society of New York. Vol. 5 (No. 1—4. January, April, July, October 1906.) New York City and Westfield, New Jersey, U. S. A. 1906. (158 S., 14 Taf.) 8°

(Umschlagtitel: New Shakespeareana. [Issued Quarterly.] Weder Irrgläubig noch altgläubig, nur Shakespeare. — [1. 2:] A Twentieth Century Review of Shakespearean and Dramatic Study, conducted by The Shakespeare Society of New York, and published for them by The Shakespeare Press of Westfield, New Jersey, [3. 4:] An International Review of Shakespearean and Dramatic Study, conducted by The Shakespeare Society of New York, and published for them by The Shakespeare Press of Westfield, New York.

Contents for Vol. 5. No. 1. January 1906.

Ia. The Fournier (Paris) Statue of Shakespeare: The Roubillac Statue, the Dugdale drawing of the Stratford Bust. Frontispieces.

Contents for Vol. 5. No. 2. April 1906.

Contents for Vol. 5. No. 3. July 1906.

b) The Bond given November 28th, 1582, by Fluk Sandells and John Richardson on the Issuing of a License for the Marriage of William Shagspere to Anne Hathwey The Record of the License for the Marriage of William Shaxpere to Anna Whateley in Bishop Whitgift's Register — Diocesan Registry, Worcester.

II. REILLY, James T.: Did Shakespeare's Widow marry one Richard James?

III. PEMBERTON, jr., Henry: Who was Hamlet's Friend the King's Jester Yorik?

IV. DEY, Edward Merton: Department of Textual Criticism:

(«Julius Caesar» II. i. 160. [V. i. 19]: «Let's be sacrificers, but not Butchers, Caius.) By Henry TUDOR.

(«Measure for Measure» II. ii. 119: «Most ignorant of what he's most assured,
His glassy essence, —») By Isaac Hull PLATT.

(«Hamlet» I. v. 19 —: Hamlet's «hair to stand on end») By B. F. C.

(«Winter's Tale» II. i. 143: «I would land-dam him.») By Isaac Hull PLATT.

(«Macbeth» I. iii. 90—93: and when he reades
Thy personall Venture in the Rebels fight,
His Wonders and his Prayses doe contend,
Which should be thine, or his: silence'd with that.»)

(«Macbeth» I. iv. 21: «More is thy due than more than all can pay».)

(«Macbeth» I. iv. 37—38: «We will establish our estate upon»
Our eldest, Malcom.») By E[dward] M[erton] D[EY].

(«Macbeth» I. v. 22—26: «(Thou) wouldst not play false,
And yet wouldst wrongly win: thou'ldst have, great Glamis,
That which cries 'Thus thou must do', if thou have it.
And that which rather thou dost fear to do
Than wishest should be undone.»)
By E[dward] M[erton] D[EY].

V. Marginalia: The first Depredations at Stratford-on-Avon — A Probable Source of the Plot of «Love's Labour's Lost» — Basil Brown — Isaac Hull Platt — Death of Henrik Ibsen — An Irreparable Loss at San Francisco.

VI. Books received.

Contents for Vol. 5. No. 4. Oktober, 1906.

I. Frontispiece. The Front outer-leaf or «Cover» of the ancient Ms. preserved in the Library of the Duke of Northumberland at Alnwick, known as «the Northumberland Manuscript.»

II. ASHHURST, R. L.: Shakespeare's Falstaff Trilogy — Conclusion: Falstaff's Absence from Henry the Fifth and Appearance in «The Merry Wives of Windsor.»

III. PLATT, Isaac Hull: Two recent Discussions of «The Northumberland Manuscript» — First Paper.

IV. DEY, Edward Merton: Department of Textual Criticism.

(«Much Ado» II. i. 263: You shall find her the infernal Ate in good apparel.) By Chas. A. HERPICH.

(«Romeo and Juliet» I. i. 221—222: «O, she is rich in beauty, our poor,
That when she dies with beauty dies her store.»)
By E[dward] M[erton] D[EY].

(«Romeo and Juliet» I. ii. 30—33: «Hear all, all see,
And like her most whose merit most shall be.
Which, on more view of many, mine (being one)
May stand in number, though in reckoning none.»)
By E[dward] M[erton] D[EY].

(«Romeo and Juliet» I. i. 88—89: «Rebellious subjects, enemies to peace,
Profaners of this neighbor-stained steel.»)
By E[dward] M[erton] D[EY].

(«Romeo and Juliet» I. i. 234—235: «Tis the way
To call hers, exquisite, in question more.»)
By E[dward] M[erton] D[EY].

V. Marginalia: No Mortal Remains of William Shakespeare left at Stratford — The Identity of the «Mr. Shakespeare» mentioned in the Rutland Domestic Expense Book — Mr. Basil Brown on «Hathway» and «Whateley» — Death of Hon. Walter Seth Logan — An Amherst Professor [Mr. Churchill] instructs the German Shakespeare Society.

VI. Books received.

1005 SHAKESPEARIANA.

Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January-June, 1906. S. 263—265, 465—466.

1006 SHAKESPEARE COMMEMORATION, Why Booksellers should support the osesed —

The Publishers' Circular. London. Vol. 82. January to June 1905 (= New Series. Vol. 31). S. 375—376.

1007 SHAKESPEARE QUARTOS, Nine.

The Times. London. 30. April 1906.

4008 Shaw, Bernard: Cæsar and Cleopatra. History. New edition. London: Archibald Constable and Co. 1905. (124 S.) 8°

Die deutsche Übersetzung von Siegfried Trebitsch siehe unter No. 4278.

4009 Sheavyn, Ph.: Patrons and professional writers under Elizabeth and James I.

The Library. Edited by J. Y. W. MacAlister and A. W. Pollard. London. July 1906.

4010 Sidgwick, Arthur H.: The influence of Greek philosophy on English poetry. The Chancellor's Essay. 1906. Oxford: B. H. Blackwell — London: Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent and Co. 1906. (30 S.) 8°

4011 Sidney, Sir Philip: Sonnets and Miscellaneous Verse — Mary Sidney, Countess of Pembroke: Hymn to Astræa, etc. — Matthew Roydon: Friend's Passion for his Astrophel. (Edited by H. Kelsey White.) Hull: J. R. Tutin. 1905. (67 S.) 8°

The Pembroke Booklets. (First Series) I.

4012 Simpson, Percy: Deep Pathaires (Arden of Feversham. III, V, 51).

Modern Language Review. Edited by J. G. Robertson. Cambridge. Vol. 1. No. 4. July 1906. S. 326f.

4013 Simpson, Percy: Scenes from Old Playbooks, arranged as an Introduction to Shakespeare. With a reproduction of the Swan Theatre. Oxford: At the Clarendon Press. 1906. (1 Taf., VII, 248 S.) 8°

Inhalt: Introduction. 1. A Shakespearian Play — 2. Shakespeare's Theatre — I. Caratach and Hengo, from Fletcher's Bonduca — 1. The Lesson of Victory (Act I, Sc. I) — 2. A Capture (Act II, Sc. III) — 3. A Roman Leader (Act III, Sc. II —) 4. Defeat (Act III, Sc. V) — The Fugitives (Act IV, Sc. II) — 6. Honour to a Fallen Foe Act V, Sc. I) — 7. The Trap (Act V, Scenes III and V) — A King's Defiance, from Shakespeare's Cymbeline (Act III, Sc. I) — III. Hubert and Arthur, from Shakespeare's King John (Act IV, Sc. I) — IV. The Fall of Edward the Second, from Marlowe's Edward II — 1. The Capture (Act IV, Sc. VI) — 2. The Deposition (Act V, Sc. I) — 3. The End (Act V, Sc. V) — V. The Dying Prophet, from Shakespeare's Richard II (Act II, Sc. I) — VI. King Henry the Fifth, from Shakespeare's Henry IV and Henry V — 1. The Wearing of a Crown (Henry IV, Part II, Act IV, Scenes IV and V) — 2. The New King (ib., Act V, Sc. II) — Chorus I. The Poet's Prelude (Henry V, Prologue) — Chorus II. Conspiracy (ib. Chorus, Act II) — 3. Conspiracy Unmasked (ib., Act II, Sc. II) — Chorus III. The Voyage to France (ib., Chorus, Act III) — The Attack on Harfleur (ib., Act III, Sc. I) — Chorus IV. The Eve of Battle (ib., Chorus, Act IV) — 5. In Camp at Agincourt (ib., Act IV, Sc. I) — 6. A King of Men (ib., Act IV, Sc. III — 7. The Close of Battle (ib., Act IV, Scenes V and VII) — Chorus V. The Homecoming (ib., Chorus, Act V) — VII. Red and White Rose, from Shakespeare's Henry VI, Part I, Act II, Sc. IV — VIII. The Dream of Clarence, from Shakespeare's Richard III (Act I, Sc. IV — IX. The Princes in the Tower, from Heywood's Edward IV (Part II, Act III, Sc. V) — X. The Eve of Bosworth, from Shakespeare's Richard III (Act V, Sc. III) — XI. Perkin Warbeck, from Ford's Perkin Warbeck — 1. A Royal Welcome (Act II, Sc. I) — 2. The Departure from Scotland (Act IV, Sc. III) — 3. Face to Face (Act V. Sc. II) — 4. Faithful unto Death (Act V, Sc. III — XII. The Fall of Wolsey, from Henry VIII, Act III, Sc. II, by Fletcher? — XIII. Brutus and Caesar, from Shakespeare's Julius Caesar — 1. In Even Scale (Act I, Sc. II) — 2. The Turn of the Balance (Act II, Sc. I) — 3. The Murder of Caesar (Act III, Sc. I) — 4. Caesar's Funeral (Act III, Sc. II) — 5. A Quarrel (Act IV, Sc. III) — 6. The Death of Brutus (Act V, Sc. V) — XIV. A Noble Revenge, from the Custom of the Country, Act II, Sc. IV, by Massinger — XV. Antonio and Shylock, from Shakespeare's Merchant of Venice — 1. The Second Arrow (Act I, Sc. I) — 2. The Merry Bond (Act I, Sc. III) — 3. Loss upon Loss (Act III, Sc. I) — 4. Bassanio's Triumph (Act III, Sc. II) — 5. Forfeit (Act III, Sc. III) — 6. The Trial (Act IV, Sc. I) — 7. The Comedy of the Rings (Act V, Sc. I) — XVI. Tanner and King, from Heywood's Edward IV, Part I — 1. A Royal Guest (Act III, Sc. II) — 2. The Return Visit (Act V, Sc. V) — XVII. A Constable of the Olden Time, from Shakespeare's Much Ado about Nothing — 1. Charging the Watch (Act III, Sc. III) — 2. An Official Report (Act III, Sc. V) — 3. The Examination (Act IV, Sc. II) — XVIII. A Very Tragical Comedy, from Shakespeare's A Midsummer Night's Dream — 1. The Company (Act I, Sc. II) — 2. The Rehearsal (Act III, Sc. I) — 3. The Court Performance (Act V, Sc. I) — XIX. Sir John Falstaff, from Shakespeare's King Henry IV, Part I) — 1. The Start (Act II, Sc. I) — 2. Stand and Deliver (Act II, Sc. II) — 3. A Plague of all Cowards! and the Power of Instinct (Act II, Sc. IV) — XX. An Elizabethan Grammar School, from Marston's What You Will (Act II, Sc. II) — A Note on the Verse — Glossary — Index of Names. —

Rezensionen: Skandinavisk Månadsrevy för undervisning i de tre hufvudspråken. Red. af Heinz Hungerland, C. S. Fearenside, C. Polack. Lund: Gleerupska Univ.-Bokhandeln — Heidelberg: O. Ficker. Årg. 1—2. 1905—1906. S. 212. — The Athenæum. London. January-June 1905. S. 53. — Notes and Queries. London. Vol. 5. January-June 1906. S. 138.

4014 SLATER, J. Herbert: The Book Sales of 1905. I. II.

The Athenæum. London. January-June 1906. S. 16—17 und ebenda S. 78—79.

4015 SMITH, A. Russell: A Handbook Index to those Characters who have Speaking Parts assigned to them in the First Folio of Shakespeare's Plays 1623. (Limited to 100 Copies and 10 Copies on L. P.) (133 S.) Roy. 8°

4016 SMITH, C. Alphonso: The Chief Difference between the First and Second Folios of Shakespeare.

Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Edited by Charlotte Potter and Helen A. Clarke. Boston. Vol. 16. Number 2. 1905. S. 140 f.

4017 SMITH, G. C. Moore: Seneca, Jonson, Daniel and Wordsworth.

The Modern Language Review. Edited by John G. Robertson. Cambridge. Vol. 1. Number 3. April 1906. S. 232.

4018 SPOFFORD, H. P.: Shakespeare's «Julius Caesar.» Illustrated.

Harper's Monthly Magazine. London. February 1906.

4019 STEPHENSON, Henry Thew: Shakespeare's London. Illustrated. Map. New York: Henry Holt and Co. 1905. 12°

4020 STERLING, Sara Hawks: Shake-speares Sweetheart. Pictured by Clara Elsene PECK. Philadelphia: George W. Jacobs and Co. 1905. (282 S., 5 Illustr.) 8°

Inhalt: I. How Master Jonson Came to Stratford — II. It Was a Lover and His Lass — III. The Course of True Love — IV. Under the Greenwood Tree — V. O Cursed Spite — VI. Poor Players — VII. Breaking the Locks of Prison Gates — VIII. A Willow Grows Aslant the Brook — IX. A Young Maid's Wits — X. A Pretty Boy — XI. A Dark Lady — XII. Love Given Unsought — XIII. Romeus and Juliet — XIV. Look Upon This Picture and on This — XV. By the Church — XVI. Take, oh, Take Those Lips Away — XVII. His Wedded Lady — XVIII. A Fair Vestal Throned by the West — XIX. After Life's Fitful Fever — XX. Master Jonson's Epilogue. (With five Illustrations.)

4021 STOBART, J. C.: The Age of Spenser. 1500—1600. London: E. Arnold 1906. (160 S.) 8°

Epochs of English Literature. Vol. 2.

4022 STODDART, Jane T.: Antonio in «The Merchant of Venice».

Bookman. London. December 15. 1905.

4023 STOLL, Elmer Edgar: Shakespeare's literary relations to Marston.

Modern Philology. Chicago. Vol. 3. No. 3.
Rezension: Das literarische Echo. Hrsg. von Dr. Josef Ettlinger. Berlin. 8. Jg. Oktober 1905—1906. Heft 17. Sp. 1240 f.

4024 STOLL, Elmer Edgar: John Webster. The Periods of his Work as determined by his relations to the Drama of his day. Boston, Mass.: Printed by Alfred Mudge & Son 1905. Sold by the Harvard Cooperative Society, Cambridge. (216 S.) 8°

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 42. 1906. S. 281—282 (von R[udolf] FISCHER).

4025 STOPES, Charlotte Carmichael: Shakespeare and Gray's Inn, 1594.

Athenæum. London. January—June 1904. S. 570.

4026 STRACHEY, Marjorie: King Lear at the Théâtre Antoine.

Independent Review. London. March 1906.
Rezension: Review of Reviews. London. Vol. 33. No. 195. March 1906. S. 271. («King Lear» in French.)

4027 STRATFORD-on-Avon memorial association.

The Times. London. 24. April 1906.

4028 STUBBS, C. W.: The Christ of English Poetry. 1906.

The Hulsean Lectures, 1904—1905.
Contents: Lecture III deals with Shakespeare's attitude towards religion.

4029 STUDY, The, of Shakespeare.

Review of Reviews. London. Vol. 33. No. 197. May 1906. S. 521.

4030 SUCKLING, Sir John: From the Fragmenta Aurea of Sir J. S., 1646. — A Supplement of an imperfect Copy of Verses of Mr. Wil. Shakespear's.

Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Edited by Ch. Porter and Helen A. Clarke. Boston. Vol. 14. (New Second Series. Vol. 1.) 1902—1903. Number 3. S. 54 ff.

4031 SULLIVAN, Sir Edward: Verulamia: some observations on the making of a modern mystery, etc. 1904.

No. 49 of the Privately Printed Opuscula of the Sette of Odd Volumes.

4032 SUTTON, William A.: Bacon and Modern Language Bankruptcy.

New Ireland Review. Dublin. March 1905.

4033 SWAEN, A. E. H.: A short history of English literature. Second Edition. Groningen: Ncordhoff 1906. (60 S.)

4034 SWAN, H.: Who's Who in Fiction? A dictionary of noted names in Novels, Tales, Romances, Poetry, and Drama. London: George Routledge and Sons, Lim. — New York: E. P. Dutton & Co. (5 Bl., 308 S.) 8°

Routledge's Miniature Reference Library.

4035 SYMONS, Arthur: A Sixteenth Century Anthology. London: Blackie and Son, Ltd. 1905. (484 S.) 12°

Red Letter Library.
Rezension: The Athenæum. London. July—Dezember, 1905. No. 4062. S. 299. (Verse, old and new).

4036 TAINE, Hyppolite: A History of English Literature. Translated by H. van LAUN. A new edition . . . London. Chatto and Windus 1906. 8°

4037 TALES from Shakespeare. With plates. New York: Mac Loughlin Bros. 1905. 8°

Young folks' standard library.

4038 TOLSTOY, Leo: On Shakespeare.

Fortnightly Review. London. December 1906.

4039 TOWSE, J. R.: Shakespeare and the syndicate.

Nation. New York. Vol. 79. 1904. October 27. S. 331 ff.

4040 TREE, Herbert Beerbohm: Mr. Heinemann's Actors' Shakespeare.

The Publishers' Circular. London. Vol. 80 — New Series. Vol. 29. January to June 1904. S. 130.
Vgl. No. 2326[u] und No. 3858.

4041 TROWBRIDGE, John Townsend: An American Shakespeare Memorial Theatre.

Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Edited by Ch. Porter and Helen A. Clarke. Boston. Vol. 13 — New Series. Vol. 5. 1902. S. 312 f.

Vgl. William Sloane KENNEDY unter No. 3892.

4042 TWADDLE from a great scholar.

The Saturday Review. London. Vol. 101. 1906. S. 205—206.

Enthält eine Besprechung von Stopford A. Brooke's On Ten Plays of Shakespeare. London 1905 (unter No. 2878).

4043 TWYCROSS, Honora: With Shakespeare in Italy. Illustrated.

Great Thoughts. London. December 1906.

4044 UDNY, E.: Shakespeare and the Actor.

Broad Views. London. April 1906.

4045 V., Q.: Ben Jonson and Bacon.

Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January-June, 1906. S. 31.

Siehe auch ebenda Series 10. Vol. 2. July-December, 1904. S. 469 — Vol. 5. January-June 1906. S. 133.

4046 WAGER, C. H. A.: Collins's studies in Shakespeare.

Dial. Chicago. Ill. Vol. 37. August 1, 1904. S. 60 ff. Vgl. unter No. 2416[u].

4047 WALLACE, Charles William: New Documents.

Englische Studien. Leipzig. Bd. 36. S. 56—63.

4048 WALLACE, C. W.: Fresh discovery of documents.

The Times. September 12, 1906.

4049 WALLACE, C. W.: The newly-discovered Shakespeare Documents. Lincoln, Neb.: University of Nebrasca 1906. 8°

4050 WARREN, Kate M.: A Treasury of English Literature. With an Introduction Rev. Stopford A. BROOKE, M. A. London. Archibald Constable and Co. 1906. 8°

4051 WATSON, James: Beaumont and Fletcher: Folk-Lore Medicine.

Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January-June, 1906. S. 195.
Vgl. auch Herbert S. MURCH unter No. 3941.

4052 WATTS-DUNTON, Theodore: Macbeth. Illustrated.

Harper's Magazine. London. November 1906.

4053 WAY, Arthur S.: Relics of Ancient Aryan Folk-Lore in Shakespeare.

London Quarterly Review. London. April 1906.

4054 WESTOVER, Clyde C: Romance of gentle Will: a hitherto unpublished ›ter in the story of the love of the immortal bard. [Fiction.] Washington: Neale ›lishing Co. 1905. 12°

4055 WHITAKER, Lemuel, of the North-East Manual Training School of Phila- ›hia: Michael Drayton as a Dramatist. [Reprinted from the Publications of the lern Language Association of America. Vol. XVIII, No. 3.] Baltimore: The lern Language Association of America 1903. (1 Bl., S. 377—411, 1 Bl.) 8°

Vgl. No. 2046[**].
Part of a Thesis in the Faculty of Philosophy of the University of Pennsylvania, Philadelphia.

4056 WILDE, Oscar: The Portrait of Mr. W. H. 1901.

4057 WILLIAMS, A. J.: Ben Jonson and Bacon.

Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January-June, 1906. S. 35, 94 — Vol. 6. January-June, 1906. S. 31.

4058 WILLIAMS, J. D. E.: Sir William Davenants relation to Shakespeare. With Analysis of the chief characters of Davenant's plays. Strassburg: (120 S.) 8°

Philosophische Inaugural-Dissertation von Straßburg. 1906.

4059 WILMSHURST, T. B.: « Measure for Measure ». Act II, sc. II, l. 120: «His ›sy essence ».

Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January-June, 1906. S. 466.

4060 WILSON, John Dover: John Lyly. Cambridge: Macmillan and Bowes 5. (VII, 148 S.)

Rezension: Modern Language Review. Edited by J. G. Robertson. Cambridge. Vol 1. No. 4. July 1906. S. 330—334 (von Albert FEUILLERAT).

4061 WILSON, W.: Shakespeare and Astrology. 1903.

4062 YEATMAN, J. Pym: The Gentle Shakspere. 1904.

Published by the «Shakespeare Society of New York», and proving to the satisfaction of the author that the poet was a Catholic, and wrote his own will.

II. DEUTSCHLAND, ÖSTERREICH, SCHWEIZ [1])

a. GESAMT-AUSGABEN

[in Original und Übersetzung]

4063 [Werke.] Bühnen-Shakespeare. Bd. 18. 19. Verlag von Philipp lam jun. (1904—1906). 8°

Über die bisher erschienenen 17 Bände vgl. No. 962[**] und 1497[**]
Neu erschienen sind Bd. 18: «Maß für Maß». Schauspiel in fünf Aufzügen. Nach BAUDISSINS Übersetzung für die Aufführung eingerichtet von Eugen KILIAN. (1904.) (95 S.) 8° — Vgl. No. 2594[**] Bd. 19: «Was Ihr wollt». Lustspiel in fünf Aufzügen. Übersetzt von [A. W. von] SCHLEGEL. Bühnenausgabe. Eingeleitet und herausgegeben von Eugen KILIAN. (1906.) (92 S.) 8° — Vgl. No. 4116.
Philipp Reclams Universal-Bibliothek No. 4623 und No. 4757.

[1]) Soweit in deutscher Sprache erschienen.

4064 SHAKESPEARE, W.: Dramatische Werke. Übersetzt von Aug. Wilh. von SCHLEGEL und Ludw. TIECK. Im Auftrag der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft herausgegeben und mit Einleitungen versehen von Wilhelm OECHELHÄUSER. 32. Aufl. Auf Veranlassung des Herausgebers revidiert von Hermann CONRAD. Stuttgart und Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt (1906). (XVI, 1032 S., mit Bildnis.) 8°

Rezensionen: Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. 5. 1906. S. 266 ff. (KALUZA). — Wilhelm Wetz. Die Zukunft. Berlin 1906. XIV. 45; vgl. Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. 6. 1907. S. 63 ff. — Tägliche Rundschau. Berlin. 1906. Unterhaltungsbeilage No. 23. (Wolfgang KELLER).

4065 SHAKESPEARE, W.: Dramatische Werke. Übersetzt von Aug. Wilh. von SCHLEGEL und Ludw. TIECK. Im Auftrag der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft herausgegeben und mit Einleitungen versehen von Wilhelm OECHELHÄUSER. 33. Aufl. Auf Veranlassung des Herausgebers revidiert von Hermann CONRAD. Stuttgart und Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt (1906). (XVI, 1032 S., mit Bildnis) 8°

b. AUSGABEN UND ÜBERSETZUNGEN EINZELNER DRAMEN

Coriolanus

4066 SHAKESPEARE, William: CORIOLANUS. Ein Trauerspiel. Nach der Übersetzung von L. Tieck bearbeitet und mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Oberrealsch.-Prof. Schulr. Dr. Engelb. NADER. 6.—8. Taus. (XII, 90 S.) 1906.

Graesers Schulausgaben klassischer Werke. Leipzig; B. G. Teubner.

4067 Shakespeares CORIOLAN. Erläutert von Sem.-Lehrer J. STOFFEL.

Dramen und epische Dichtungen, klassische, für den Schulgebrauch erläutert. 13. Langensalza: H. Beyer & Söhne. 1906. 8°

Julius Caesar

4068 SHAKESPEARE, W.: JULIUS CÄSAR. Übersetzung von A. W. SCHLEGEL, revidiert von Prof. Hermann CONRAD. Mit Einleitung und Anmerkungen. Stuttgart und Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt (1906). (147 S.) 8°

Rezension: Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. 5. 1906. S. 266 ff. (KALUZA.)

4069 JULIUS CÄSAR. Ein Trauerspiel. Mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Realschul-Prof. Jos. RESCH. 13.—15. Tausend. Wien: K. Graeser & Co. (1906.) (X, 70 S.) 8°

Graesers Schulausgaben klassischer Werke. Heft 4. (Neue Aufl.)
Vgl. No. 3329[a].

4070 SHAKESPEARE, William: JULIUS CÄSAR. Hrsg. von E. Wasserzieher.

Schulausgaben, deutsche, hrsg. von DD. Dir. H. Gaudig und G. Frick. No. 43. Leipzig: B. G. Teubner (1906). 8°

King Lear

4071 SHAKESPEARE: KÖNIG LEAR. Hrsg. von Dr. E. Wasserzieher.

Schulausgaben, deutsche, hrsg. von DD. Dir. H. Gaudig und G. Frick. No. 42. Leipzig. B. G. Teubner. 8°

Macbeth

4072 SHAKESPEARE. MACBETH. With introduction, full text, and notes, appendix, examination questions, glossary, and an index to notes. By C. W. CROOK, B. A., B. Sc., Head Master of the Higher Grade School, Wood Green, N.... London: Ralph, Holland and Co. 1906. (LVIII, 127 S.) 8°

4073 SHAKESPEARE's MACBETH. Auf Grundlage der Oechelhäuserschen Volksausgabe herausgegeben und mit Einleitung, Anmerkungen und Anhang versehen von Gymn.-Prof. Dr. J. HENSE. 2., verb. Aufl. Paderborn: Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh 1906. (VI, 128 S.) 1906. 8°

Schöningh's Ausgaben ausländischer Klassiker mit Erläuterungen. 2.

Merchant of Venice

4074 DER KAUFMANN VON VENEDIG von W. Shakespeare. Paderborn: Druck Verlag von Ferdinand Schöningh (1906). (82 S.) 8°

Schöninghs Textausgaben alter und neuer Schriftsteller. Hrsg. von Dr. A. Funke und Prof. Dr. Schmitz-Mancy. 40.

Vgl. No. 3335[43]

Twelfth Night

4075 WAS IHR WOLLT. Lustspiel in fünf Aufzügen von William Shakespeare. ersetzt [!] von [A. W. von] SCHLEGEL. Bühnenausgabe. Eingeleitet und herausgeben von Eugen KILIAN. Leipzig: Verlag von Philipp Reclam jun. (1906.) S.) 8°

Philipp Reclams Universal-Bibliothek.

Rezension: Preußische Jahrbücher. Hrsg. von H. Delbrück. Berlin. Bd. 125. Juli bis September 1906. S. 339 f. (von Hermann CONRAD: Shakespeare-Literatur.) Vgl. unter No. 4116.

c. NICHT DRAMATISCHE WERKE

[Nichts erschienen]

d. ANTHOLOGIEN, AUSZÜGE, KONKORDANZEN UND ÄHNLICHES

[Nichts erschienen]

e. SHAKESPEAREANA

4076 ADLER, J.: Zur Shakespeare-Kritik des 18. Jahrhunderts. (Die Shakespeare-Kritik im Gentlemen's Magazine.)

Philosophische Inaugural-Dissertation von Königsberg 1906.

4077 ALVOR, Peter: Das neue Shakespeare-Evangelium. München: Bayerische ckerei und Verlagsanstalt, G. m. b. H. (1906.) (56 S.) 8°

Rezension: Preußische Jahrbücher. Hrsg. von H. Delbrück. Berlin. Bd. 125. Juli bis September 1906. S. 338 f. (von Hermann CONRAD: Shakespeare-Literatur). Vgl. No. 4116.

4078 ANWAND, O.: Dichtung des Hasses.

Die Post. Berlin. 1904. Sonntagsbeilage 6.

Inhalt: Der Aufsatz handelt über Shakespeares Hamlet, Hebbels Nibelungen und Hofmannsthals Elektra, drei Dramen, die einen Akt der Rache, der Vergeltung behandeln; besonders wird die Parallele Hamlet-Elektra näher ausgeführt.

4079 ARCHER, W.: Shakespeare in London.

Zeit. Wien. 1902. No. 66.

4080 ARNOLDT, Emil: Über Shakespeares Hamlet.

Arnoldt, Emil: Gesammelte Schriften. Nachlaß — Zur Literatur. Abt. 2: Kleinere Abhandlungen. Berlin: Bruno Cassirer. 1906. S. 129—148.

4081 ARNOLDT, Emil: Die Idee von Shakespeares «Kaufmann von Venedig».

Arnoldt, Emil: Gesammelte Schriften. Nachlass — Zur Litteratur. Abt. 2: Kleinere Abhandlungen. Berlin: Bruno Cassirer. 1906. S. 154.

4082 ARNOLDT, Emil: Die Idee von Shakespeares «Othello».

Arnoldt, Emil: Gesammelte Schriften. Nachlass — Zur Literatur. Abt. 2: Kleinere Abhandlungen. Berlin: Bruno Cassirer 1906. S. 153—154.

4083 ARNOLDT, Emil: Die Idee von «Wie es euch gefällt».

Arnoldt, Emil: Gesammelte Schriften. Nachlaß — Zur Literatur. Abt. 2: Kleinere Abhandlungen. Berlin: Bruno Cassirer 1906. S. 155.

4084 Arnoldt, Emil: Shakespeares «Macbeth».

Arnoldt, Emil: Gesammelte Schriften. Nachlass — Zur Literatur. Abt. 2: Kleinere Abhandlungen. Berlin. Bruno Cassirer 1906. S. 149—153.

4085 Assmann, B.: Studien zur A. W. Schlegel'schen Shakespeare-Übersetzung: Die Wortspiele. Dresden 1906. (26 S.) 4°

Programm der Dreikönigschule.

4086 Bahr, Hermann: Glossen zum Wiener Theater 1903—1906. Berlin: S. Fischer 1907. (487 S.)

Über die zahlreichen Bemerkungen betr. Shakespeare vgl. die S. 49. 63. 73. 79. 111. 227. 266. 449. 451. 452. 453. 464.

4087 Bang, W., und H. de Vocht: Klassiker und Humanisten als Quellen älterer Dramatiker, Leipzig 1906. (11 S.) 8°.

Sonderabdruck aus Englische Studien. Leipzig 1906.

Enthält: 1. John Lyly und Erasmus — 2. Thomas Heywood und Athenaios etc — 3. Thomas Heywood und Donatus — 4. John Forde und Parthenios von Nikaia.

4088 Barnay, Ludwig: Zur Darstellung des «Hamlet».

Deutsche Bühnen-Genossenschaft. Berlin. Jg. 30. 1901. No. 6. S. 61—62, S. 74—75.

Ist Sonderabdruck aus der Deutschen Rundschau. Vgl. unter No. 975**.

4089 Bauernfeld: Die Wiener Shakespeare-Übersetzer.

Wiener Abendpost. Wien. 24. Febr. 1877 und folgende.

4090 Bechtolsheim, Hans Freiherr von: Dreikönigsabend. Komödie in 5 Akten. Würzburg: Stahel'sche Verlagsanstalt, Kgl. Hof- und Universitäts-Verlag 1904. (140 S.) 8°

Rezension: Das litterarische Echo. Herausgegeben von Dr. Jos. Ettlinger. Berlin. Jg. 7. 1904—5. No. 10. S. 740 (von Christian Gähde).

4091 Becker, Gustav: Die Aufnahme des Don Quijote in die englische Literatur (1605—c. 1770). Berlin: Mayer & Müller 1906. (4 Bl., 246 S.) 8°

Palaestra. Hrsg. von Alois Brandl, Gustav Roethe und Erich Schmidt. XIII.

Rezension: Deutsche Literaturzeitung. Berlin und Leipzig. Jg. 27. 1906. No. 40. Sp. 2504—2508 (von Prof. Dr. Emil Koeppel).

4092 Beers, K.: Die englische Bühne von heute. I. II.

Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik. Berlin. Jg. 8, 1. Halbjahr (= Bd. 15 der gesamten Reihe). 1905. S. 441—448 und S. 508—510.

4093 Benndorf, Cornelie: Die englische Pädagogik im 16. Jahrhundert, wie sie dargestellt wird im Wirken und in den Werken von Elyot, Ascham und Mulcaster. Wien und Leipzig. Wilhelm Braumüller 1905. (XI, 84 S.) 8°

Wiener Beiträge zur englischen Philologie hrsg. von J. Schipper Bd. 22.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 42. 1906. Bd. 22. S. 233—235 (von Ernst Kröger).

4094 Berges, Philipp: Karl Bleibtreus Shakespeare-Offenbarung.

Kieler Zeitung vom 11. 12. 1906.

4095 Berges, Philipp: Der wahre Shakespeare?

Kölner Tageblatt. 1. 12. 1906. [Über Karl Bleibtreu's Der wahre Shakespeare]

4096 Besuch von Stratford-on-Avon, Shakespeares Geburtsort, seitens der deutschen Journalisten.

Die Woche. Moderne Illustrierte Zeitschrift. Berlin. 8. Jg. No. 27. 7. Juli 1906. S. 1156 und S. 1160.

Enthält zwei Bilder. 1. Vor «Anne Hathaways Cottage». 2. Eine Kahnfahrt auf dem Avonfluß.

4097 Bleibtreu, Karl: Der wahre Shakespeare. «Das neue Shakespeare-Evangelium». «Shakespeare», Tragikomödie in 5 Akten. München und Leipzig: Bei Georg Müller 1907 (2 Bl., 176 S.) 8°

Vgl. dazu: Bleibtreu, Karl: Aufnahme meiner Shakespeare-Entdeckung in England. Berliner Börsen-Courier vom 13. Dezbr. 1906.

4098 Bleibtreu, Karl: Tolstoy gegen Shakespeare.

B. Z. am Mittag. Berlin. 10. Dezember 1906.

4099 **Bolte**, Johannes: Das Sprichwort «den Hund vor dem Löwen schlagen»
Zeitschrift des Vereins für Volkskunde. Berlin. Jg. 16. 1906. S. 78.

4100 **Bonus**, Arthur: Nochmals die Erledigung Shakesperes.
Der Kunstwart. München. 1. Februarheft 1906.

4101 **Borinski**, Karl: Hamlets Mißtrauen.
Allgemeine Zeitung. München. 1904. Beilage No. 48 vom 27. Februar. S. 379—382.

4102 **Borinski**, K.: Hamlets Mißtrauen.
Illustrierte Zeitung. Leipzig. 1904. No. 48.

4103 **Bormann**, Edwin: Neues zum Bacon-Shakespeare-Geheimnis.
Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel. Jg. 72. No. 274 vom 25. November 1905. S. 11077.
Rezension: Preußische Jahrbücher. Hrsg von H. Delbrück. Bd. 123. Januar-März 1906. S. 560 (von Hermann Conrad: Shakspere-Literatur). Vgl. No. 4114.

4104 **Bormann**, Edwin: Die Quintessenz des Shakespeare-Geheimnisses.
Deutsches Volksblatt. Wien. 1904. No. 5591. 5592.
Wohl identisch mit No. 2609[11]. Vgl. auch No. 2875[11].
Rezension: Das literarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. 6. Jg. Oktober 1903 bis 1904. Sp. 1648.

4105 **Bormann**, Edwin: Francis Bacons Reim-Geheimschrift und ihre Entungen. Leipzig: E. Bormann 1906. (V, 185 S.) 8°

4106 **Bormann**, Hermann: Der Jurist im Drama der Elisabethanischen Zeit. le a. S. 1906:
Philosophische Inaugural-Dissertation von Halle 1906. Buchdruckerei von Heinrich John. (41 S., 1 Bl.) 8°
Behandelt Robert Greene. William Shakespeare. Ben Jonson. Beaumont und Fletcher. John Webster. Philip Massinger. George Chapman. Thomas Middleton. Thomas Dekker und John Ford. Richard Brome. James Shirley.

4107 **Brandl**, Alois: Zur Szenenführung bei Shakespeare.
[Aus: «Sitzungsber. d. preuß. Akademie der Wissenschaften.»] Berlin. G. Reimer. 1906. 8°

4108 **Branscheid**, Oberlehrer Dr.: Etwas ist faul im Staate Dänemark.
Zeitschrift des Allgemeinen Deutschen Sprachvereins. Berlin. Jg. 19. 1904. Sp. 213f. Auszug: Münchener Allgemeine Zeitung. Beilage. 1904. No. 151, 152. Dazu K. Borinski ebenda No. 161.

4109 **Brookfield**, Colonel: Shakespeare in seinem Privatleben.
Danziger Zeitung. 1906. 24. März. Referat über einen Vortrag.

4110 **Churchill**, George B.: Shakespeare in Amerika.
Allgemeine Zeitung. München. Beilage. Jg. 1906. No. 94. 95.

4111 **Conrad**, C., und H. **Jantzen**: Der Tod des Polonius bei Saxo Grammas, Belleforest und Shakespeare.
Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Hrsg. von M. Kaluza und G. Thurau. Berlin. Bd. 5. Heft 3. 1906.

4112 **Conrad**, Hermann: Neue Entdeckungen über Shaksperes Bühne, das ckfriars Theatre.
Der Tag. Berlin. Teil 1: Illustrierte Zeitung. 1907. No. 18 vom 11. Januar. Ausgabe B.

4113 **Conrad**, Hermann: Kennen wir Shaksperes Entwicklungsgang?
Preußische Jahrbücher. Hrsg. von H. Delbrück. Bd. 122. Oktober-Dezember 1905. S. 388—426.
Rezensionen: Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. 5. 1906. S. 268.

4114 **Conrad**, Hermann: Shakspere-Literatur.
Preußische Jahrbücher. Hrsg. von H. Delbrück. Berlin. Bd. 123. Januar-März 1906. S. 556—569.
Enthält Bemerkungen über Jakob Schipper: Neue Beiträge zur Shakespeare-Bacon-Hypothese. Vgl. No. 3504[12]; Elizabeth Wells Gallup: The Bi-literal Cypher of Sir Francis Bacon. 2nd ed. Detroit-London (1900). Vgl. No. 138[37]. Charles Allen: Notes on the Bacon-Shakespeare-Questions. Boston and New York 1900. Vgl. No. 92[37]; Eduard Engel: Shakespeare-Rätsel. Leipzig 1904 Vgl. No. 2104[40]; Gustavus Holzer: Shakespeare's Tempest. Heidelberg 1904. Vgl. No. 2639[11]; Edwin Bormann; Der

Lucretia-Beweis. Leipzig 1900. Vgl. No. 287[27]; Edwin BORMANN: Neues zum Bacon-Shakespeare-Geheimnis. (1905.) Vgl. No. 4103; J. Walker MCSPADDEN: Shakespearean Synopses. Outlines or Arguments on the Plays of Shakespeare. London 1905. Vgl. No. 3121[12]; Thomas SECCOMBE and J. W. ALLEN: The Age of Shakespeare. Vol. 1. 2. London 1903. Vgl. No. 1963[40]; Stopford A. BROOKE: On Ten Plays of Shakespeare. London 1905. Vgl. No. 2878[12]; Theodor ERBE: Die Locrinesage und die Quellen des Pseudo-Shakespeareschen Locrine. Halle 1904. Vgl. No. 2624[4]; Otto MICHAEL: Der Stil in Thomas Kyds Originaldramen. Berlin 1905. Vgl. 4231.

4115 CONRAD, Hermann: Shakspere-Literatur.

Preußische Jahrbücher. Hrsg. von H. Delbrück. Berlin. Bd. 125. Juli bis September 1906. S. 166—171.

Enthält Rezensionen von E. K. CHAMBERS: The Mediaeval Stage. Oxford 1903. Vgl. No. 1802) u. E. H. SCHOMBURG: The Taming of the Shrew. Halle 1904. Vgl. No. 2679.

4116 CONRAD, Hermann: Shakspere-Literatur.

Preußische Jahrbücher. Hrsg. von H. Delbrück. Berlin. Bd. 125. Juli bis September 1906. S. 338—340.

Enthält Rezensionen zu Peter ALVOR: Das neue Shakespeare-Evangelium. München: 1906. Vgl. No. 4077 und zu Eugen KILIAN: Bühnenausgabe von Was Ihr wollt. Übersetzt von [A. W. von] Schlegel. Leipzig (1906). Vgl. unter No. 4075.

4117 CONRAD, Hermann: Was erkennen wir von Shakespeares Wesen in seinem Brutus?

Preußische Jahrbücher. Berlin. Bd. 125. 1906. Juli bis September. S. 462—492.

Rezension: Review of Reviews. London. Vol. 34. No. 202. Oktober 1906. S. 408.

4118 CONRAD, H.: Prof. Brandl und meine Revision des Schlegel-Tieck'schen Shakespearetextes.

Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. 5. 1906. S. 443 ff.

4119 CONRAT, Hugo: Richard Burbage und das alte englische Theater.

Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik. Berlin. Jg. 7. Halbjahr 2 (= Bd. 14 der gesamten Reihe). 1905. S. 890—900.

Mit zahlreichen Illustrationen: 1. Richard Burbage. 2. Die Bühne im Roten Ochsen. 3. Das Schwanen-Theater (1614). 4. Das Globe-Theater und der Bärengarten. 5. Das Fortuna-Theater.

4120 (COUCH, A. T. Quiller-): Shakespeare's Christmas and other stories by «Q», Author of «Noughts and Crosses», «Fort Amity», etc. Copyright edition. Leipzig: Bernhard Tauchnitz 1906. (280 S.) 8°

Collection of British Authors. Tauchnitz-Edition. Vol. 3860. S. 1—58.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 42. 1906. S. 284—285 (von A[lois] BRANDL).

4121 CSERWINKA, Julius: Die Schauspieler im Hamlet.

Deutsche Bühnen-Genossenschaft. Berlin. Jg. 29. 1900. No. 48. S. 525—527.

Erste Nummer einer im Shakespeare-Jahrbuch erschienenen Folge von Regiebemerkungen des Verfassers.

4122 CURTIS, Francis: Shakespeare and his age. Vorlesungen gehalten im Wintersemester 1906/07 an der Akademie für Sozial- und Handelswissenschaften zu Frankfurt a. M.

4123 DAVID, J. J.: Die Tragik der Lady Macbeth.

Das literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. 6. Jahrgang. Oktober 1903—1904. Sp. 531—536.

4124 DAVIDSON, Robert: Die Feindschaft der Montecchi und Cappelletti ein Irrtum.

Deutsche Rundschau. Berlin. Bd. 117. 1903. S. 419—428.

4125 DEGENER, H. A. Ludwig: Das angebliche Exemplar Shakespeares von Ovids Metamorphosen, Venedig 1502, Aldus. (Facsim.)

H. A. L. Degener: Die Bodleian Library in Oxford. I. In: Zeitschrift für Bücherfreunde. 8. Jg. 1904/1905. Bd. 1. Heft 3: Juni 1904. Bielefeld und Leipzig. S. 109.

4126 DEICHERT, H.: Der Lehrer und der Geistliche im Elisabethanischen Drama.

Philosophische Inaugural-Dissertation von Halle 1906.

4127 DEUTSCHBEIN, Max: Studien zur Sagengeschichte Englands. Teil 1. Die ikingersagen. Hornsage, Haveloksage, Tristansage, Boevesage, Guy of Warwickge. Cöthen: Verlag von Otto Schulze 1906. (XII, 264 S.) 8°

Rezension: The Modern Language Review. Cambridge. Vol. 2. No. 2. January 1907. (S. 176—177) von W. P. KER) — Deutsche Literaturzeitung. Berlin und Leipzig. Jg. 27. No. 25. 1906. Sp. 1579—1582 (von Albert STIMMING).

4128 DIEHL, Ludwig: Englische Schreibung und Aussprache im Zeitalter akespeares, nach Briefen und Tagebüchern.

Anglia. Zeitschrift für englische Philologie ... hrsg. von E. Einenkel. Bd. 29 = N. F. Bd. 17, Halle a. S. 1906. H. 2. S. 133—204.

4129 EBNER, Th.: Shakespeare und die Antike.

National-Zeitung. Berlin. Beilage vom 15. November 1906.

4130 EGGERS, H.: Hamlet und der Alkohol.

Internationale Monatsschrift zur Erforschung des Alkoholismus. Basel. 16. Jg. 1905. S. 271—275.

4131 EIDAM, Christian: Noch einmal die Conrad'sche Neubearbeitung des chlegel-Tieck. (I und II = Schluß.)

National-Zeitung. Berlin. Beilage: Die schönen Künste. 6. und 27. September 1906.

4132 EIDAM, Christian: Zu einigen Stellen des King Lear [i. e.: Act I, sc. 1, 306: «There is further compliment of leave-taking between France and him» — ct V, sc. 3, l. 146 u. ff.: «Back do I toss these treasons to thy head; ... usw. s rest for ever».

Festschrift zum XII. Allgemeinen Deutschen Neuphilologentage in München 1906. Hrsg. von E. Stollreither. Erlangen 1906. S. 81—90. 8°

4133 ENGEL, Eduard: Shakespeare.

Magdeburger Zeitung. Beilage: Blätter für Handel, Gewerbe und soziales Leben. Magdeburg. 8. Februar 1904.

4134 ENGEL, Eduard: Ein echtes Shakespeare-Bildnis [von Martin Droeshout der 1. Folio-edition].

Illustrierte Zeitung. Leipzig. Bd. 122. 1904. No. 3174. S. 600.

4135 ENGEL, Eduard: Francis Bacon.

Janus. Blätter für Literaturfreunde. Jauer. 1903. Heft 9. S. 414—424.

Rezension: Das literarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. 6. Jg. Oktober 1903—1904. Sp. 710f.

4136 ENGEL, Eduard: Ein Meisterwerk zur Shakespeare-Kunde.

Magdeburgische Zeitung. Magdeburg. 1904. No. 68 vom 7. Februar. Morgenausgabe. Hauptblatt.

Der Aufsatz enthält eine eingehende Besprechung des Werkes von H. R. D. Anders: Shakespeares Belesenheit. (No. 2067.)

4137 ENGEL, Eduard: Shakespeare-Rätsel. 2. Aufl. Leipzig: Hermann Seeann Nachf. 1904. (178 S.) 8°

Die erste Auflage siehe No. 2104.

Rezension: Zeitschrift des Allgemeinen Deutschen Sprachvereins. Berlin. Jg. 19. 1904. Sp. 262 (von Günther SAALFELD).

4138 ENTHÜLLUNG, Die, des Shakespearedenkmals in Weimar.

Illustrierte Zeitung. Leipzig. 1904. 28. April.

4139 FAUST: Das ältere englische Schauspiel in Nachbildungen. 7. Benjamin onson.

Neuphilologisches Zentralblatt. Hrsg. von W. Kasten. Hannover. Jg. 20. H. 3.

4140 FEST, J.: Othello in Frankreich.

Philosophische Inaugural-Dissertation von Erlangen 1906.

4141 FIEDLER, H. G.: Sir Henry Irving.

Das literarische Echo. Hrsg. von Dr. Josef Ettlinger. Berlin. 8. Jg. Oktober 1905—1906. S. 342 (Englischer Brief.)

4142 FITGER, A.: Klassische Dunkelheiten.

Die Nation. Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft und Literatur. Berlin 1906. No. 15.

4143 FLEX, A.: Shakespeare und das indische Drama.

Der Reichsbote. Berlin. Sonntagsbeilage. 1906. No. 17.

4144 FLUCHT, Shakespeares.

Wege nach Weimar. Monatsblätter von Fritz Lienhard. Stuttgart. Jg. 1. Heft 8. Mai 1906. S. 90-92.

4145 FRANCKE, Otto: Die Enthüllung des Shakespeare-Denkmals in Weimar. [Mit Illustration des Denkmals.]

Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik. Berlin. Jg. 6, 2. Halbjahr (= Der gesamten Reihe Bd. 12.) 1904. S. 692—693.

4146 FRANCKE, Dr. Otto: Das Shakespeare-Jahrbuch von 1906.

National-Zeitung. Berlin. Beilage: Die schönen Künste. 9. August 1906. Vgl. No. 4170.

4147 [FRANCKE, Dr. Otto:] Das neue Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft [Jahrg. 42 1906].

Kölnische Zeitung. Köln. 1906. No. 841 vom 7. August. Abend-Ausgabe. Vgl. No. 4170.

4148 FRIEDLEIN, H.: Die Bergpredigt bei Shakespeare.

Die Reformation. Berlin. 1906. No. 8.

4149 FRIEDLEIN, H.: Die Sünde bei Shakespeare.

Bausteine. Monatsblatt für innere Mission. Red. von R. Weidauer. Leipzig 1905. S. 156—160

4150 FÜRST, Rudolf: Travestierte und parodierte Klassiker.

Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik. Berlin. 9, 2. 3. 1906. Darin: Über Perinets Bearbeitung des «Hamlet» in Knittelversen.

4151 GEISLER, Hilmar: Allerlei von Maske und Rede [speziell beim Hamlet]

Deutsche Bühnen-Genossenschaft. Berlin. Jg. 29. 1900. No. 45. S. 489 f. (Spez. S. 490.

4152 GENÉE, Rudolph: Shakespeares Anfänge in London. I—III.

National Zeitung. Berlin 1904. No. 451, 457 u. 467 vom 26. Juli, 29. Juli und 4. August Rezension: Das literarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. 6. Jahrg. 1903—1904 Sp. 1648.

4153 GERHARDT, Erich: Massinger's «The Duke of Milan» und seine Quellen. Halle a. S.: Hofbuchdruckerei von C. A. Kaemmerer & Co. 1905. (48 S.) 8°

Philosophische Inaugural-Dissertation von Halle. 1905.

4154 GLEICHEN-RUSSWURM, Alexander Freiherr von: Shakespeares Königsdramen und die moderne Bühne.

Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik. Berlin. Jg. 6, 1. (= Der gesamten Reihe Bd. 11.) 1904. S. 25—31.

4155 GOETHE, J. W. v.: Shakespeare und der innere Sinn

Wege nach Weimar. Monatsblätter von Fritz Lienhard. Stuttgart. Jahrg. 1. Heft 9. Juni 1906. S. 144.

4156 GOLDSTEIN, Ludwig: Moses Mendelssohn und die deutsche Ästhetik. Königsberg: Gräfe und Unzer 1904. (VIII, 240 S.) 8°

Teutonia. Arbeiten zur germanischen Philologie hrsg. von Wilhelm Uhl. Königsberg. Heft 3. 1904.

Rezension: Jahrb. der D. Sh.-Ges. Jg. 42. 1906. S. 277—278 (von Albert LEITZMANN).

4157 GREGORI, Ferdinand: Shakespere, gesehen von einem Schauspieler.

Kunstwart. München. Jahrg. 20. 1906. Heft 1. S. 9—12.

4158 HAASE, A.: Die Bibel bei Shakespeare.

Zeitschrift für den evangelischen Religionsunterricht. Berlin 1904. S. 138—156. Vgl. auch No. 2637".

4159 HAMBURGER, Paul: Die Prinzen von Marokko und Arragon.

Der Tag. Berlin. 18. Februar 1906. [Zur Aufführung des «Kaufmanns von Venedig» im Deutschen Theater zu Berlin].

1160 Hamel, Richard: Mann und Weib bei Shakspere.

Oldenburger Nachrichten für Stadt und Land. 1904. No. 24. 25. 28.

1161 Hamlet in Japan.

Vom Fels zum Meer. Berlin. Jg. 23. 1904. Heft 15. S. 1040—1042. Siehe R. P. unter No. 4238.

1162 Hamlet-Jubiläum, Ein.

Deutsche Bühnen-Genossenschaft. Schriftleitung: Georg Richard Kruse. Berlin. Jg. 31. 1902. S. 319.

1163 Heinze, H.: Aufgaben aus Shakespeares «Macbeth» und «Hamlet». Leipzig: W. Engelmann 1902. (62 S.) 8°

Herm. Heinze u. W. Schröder: Aufgaben aus klassischen Dramen, Epen und Romanzen 15. Bdchen.

1164 Hevesi, L.: Shakespeare und die moderne Bühne.

Pester Lloyd. Budapest. 1901. No. 314.

1165 Hoops, J.: Shakespeare-Funde.

Tägliche Rundschau. Berlin. v. 8. 7. 1906.

1166 Hoppe, O. F.: William Shakespeares Heimat. I. II.

Neues Tageblatt. Stuttgart. 1906. 28. März. 3. April.

1167 Horn, Hermann: Shakespeares Wandlung. Schauspiel in 4 Aufzügen. tgart: Strecker & Schröder 1906. (91 S.) 8°

1168 Hugo, Gilbert: Robert Greenes Selimus. Eine literar-historische Unterung.

Philosophische Inaugural-Dissertation von Rostock. 1899.

Rezension: Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Litteratur und über englischen Unterricht. Halle a. S. Bd. 15. No. 10. Oktober 1904. S. 297—299 (von R. Fisher).

1169 Jaeger, Th.: Zu Shakespeare, Macbeth I, 7.

Die Neueren Sprachen. Zeitschrift für den neusprachlichen Unterricht. Hrsg. von Wilhelm Viëtor. Marburg i. H. Bd. 13. (Phon. Studien. Bd. 19, N. F. Bd. 13.) 1905/1906. S. 253—254.

Vgl. auch unter No. 3473 und No. 3473a.

1170 Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Im Auftrage des Vordes herausgegeben von Alois Brandl und Wolfgang Keller. 42. Jg. Mit drei ern. (1. H. Bulthaupt. 2a. Ernst von Possart als Shylock. 2b. Paul Wiecke Hamlet. 3. Albert Cohn. Berlin-Schöneberg. Langenscheidt'sche Verlagsıhandlung (Prof. G. Langenscheidt) 1906. (XLV, 480 S., 3 Bilder auf 2 Blättern.) 8°

Inhalt:

Wildenbruch, Ernst von: Jahresbericht für 1905—1906 erstattet in der Generalversammlung vom 23. April 1906 durch den zweiten Vizepräsidenten. (S. VII—XII.)

Churchill, George B.: Shakespeare in America. An Address delivered at the annual meeting of the German Shakespeare Society. April 23, 1906. (S. XIII—XLV.)

Shakespeares «Book of merry Riddles» und die andern Rätselbücher seiner Zeit. Herausgegeben von A[lois] Brandl (S. 1—64)

Lawrence, W. J.: Was Shakespeare ever in Ireland? A Conjectural Study. (S. 65—75.)

Creizenach, W[ilhelm]: Hamletfragen. I. Die vorshakespeare'sche Hamlettragödie. II. Die Quartausgabe von 1603 (A). (S. 76—85.)

Shakespeare auf der deutschen Bühne. V. Paul Wiecke: Hamlet. Von Adolf Winds. VI. Ernst von Possart: Shylock. Von Ludwig Malyoth. VII. Joseph Kainz: Narr im Lear. Von Helene Richter. (S. 86—112.)

Jones, John D.: Shakespeare in English Schools. (S. 113—126.)

Münch, W[ilhelm]: Aufidius. (S. 127—147.)

Sturge, L. J.: Webster and the Law: a Parallel. (S. 148—157.)

Leitzmann, Albert: Notizen über die englische Bühne aus Lichtenbergs Tagebüchern. (S. 158—178.)

Sarrazin, Gregor: Neue italienische Skizzen zu Shakespeare. 7. Die Vertreibung des Herzogs Prospero. (S. 179—186.)

Bernacki, Ludwig (Lemberg): Stanislaus August Poniatowski als Shakespeare-Übersetzer. (S. 187—202.)

Kleinere Mitteilungen.

LIEBERMANN, F.: Schauspiele in Leicester im 16. Jahrhundert. (S. 203.)

KOEPPEL, E[mil]: Ben Jonson und Shakespeare. (S. 203—208.)

JIRICZEK, Otto L.: Zu «Hamlet» I, 1, 19. (S. 208—209.)

BRIE, Friedrich: Zu Polonius' Abschiedsworten an Laertes («Hamlet» I, 3). (S. 209—211.)

KELLER, Wolfgang: Die Sprichwörtersammlung im «Book of Merry Riddles» (S. 212—213.)

Nekrologe:

FRITZE, Edm.: Heinrich Bulthaupt. Geb. am 26. Oktober 1849, gest. am 20. August 1905. (S. 214—218.)

PRAGER, Robert: Albert Cohn. (S. 220—224.)

LEE, Elizabeth: Irving as an interpreter of Shakespeare. (S. 224—227.)

Bücherschau:

PETSCH, Robert: Wilhelm Dilthey. Das Erlebnis und die Dichtung. (Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin.) 4 Aufsätze. Leipzig 1906. B. G. Teubner. (405 S.) 8° (S. 228 bis 230.)

BRANDL, A[lois]: Thomas Seccombe and W. Robertson Nicoll, The Bookman Illustrated History of English Literature. Part 3. London, Hodder and Stoughton 1905. (S. 230—231.)

KELLER, Wolfgang: Frederic W. Moorman, The Interpretation of Nature in English Poetry from Beowulf to Shakespeare. [Quellen und Forschungen. Heft 95.] Straßburg. Karl J. Trübner 1905. (244 S.) (S. 231—233.)

KRÖGER, Ernst: Cornelie Benndorf, Die englische Pädagogik im 16. Jahrhundert, wie sie dargestellt wird im Wirken und in den Werken von Elyot, Ascham und Mulcaster (Wiener Beiträge, hrsg. von J. Schipper, XXII). Leipzig und Wien. Braumüller 1905 (XI, 84 S.) (S. 233—235.)

KELLER, Wolfgang: The Enterlude of Youth, nebst Fragmenten des Playe of Lucres und von Nature, herausgegeben von W. Bang und R. B. Mc. Kerrow. [Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas, hrsg. von W. Bang XII.] Louvain. A. Uystpruyst 1905. (S. 235—236)

KELLER, Wolfgang: The Plays & Poems of Robert Greene. Edited with introductions and Notes by J. Churton Collins. 2 Vols. Oxford, at the Clarendon Press 1905. (S. 236—239.)

FISCHER, R.: Theodor Erbe, Die Locrinesage und die Quellen des pseudo shakespeare'schen Locrine. (Studien zur englischen Philologie, hrsg. von L. Morsbach XVI.) Halle a. S. Verlag von Max Niemeyer 1904. (72 S.) (S. 239—240.)

WESTENHOLZ, F. P. v.: Rudolph Genée, William Shakespeare in seinem Werden und Wesen. Mit einem Titelbild: Shakespeare, von Adolf Menzel, Berlin. Georg Reimer 1905. (XII, 472 S.) (S. 241—244.)

DIBELIUS, W[ilhelm]: Edward Dowden, Shakespeare. Deutsch von Paul Tausig. Leipzig: Max Hesses Volksbücherei 245—247. (S. 244.)

KRÖGER, Ernst: Emil Mauerhof: Shakespeareprobleme. Kempten und München. Jos. Kösel. 1905. (VI, 311 S.) (S. 244—245.)

BRANDL, A[lois]: Stopford A. Brooke; On Ten Plays of Shakespeare. London. A. Constable 1905. (311 S) (S. 246.)

DIBELIUS, W[ilhelm]: John H. Stotsenburg. An Impartial Study of the Shakespeare Title. Louisville, Kentucky. John P. Morton & Co. 1904. (IX, 530 S.) (S. 247.)

KELLER, Wolfgang: Cartae Shakespeareanae. Shakespeare Documents. A chronological catalogue of extant evidence relating to the life and works of William Shakespeare, collated and chronologically arranged by D. H. Lambert, B. A. [Bohn's Libraries.] London. George Bell and Sons 1904. (107 S.) (S. 247.)

BROTANEK, R.: Wilhelm Franz. Orthographie, Lautgebung und Wortbildung in den Werken Shakespeares mit Ausspracheproben. Heidelberg 1905. Carl Winters Universitätsbuchhandlung. (VI, 125 S.) 8° (S. 248—254.)

ANDERS, H.: Sidney Lee, Stratford-on-Avon from the Earliest Times to the Death of Shakespeare. With forty-five Illustrations by Edward Hull New Edition. London. Seeley and Co. 1902. (S. 254—255.)

KELLER, Wolfgang: Henry Thew Stephenson, Shakespeare's London. Illustrated. New York: Henry Holt and Company 1905. (S. 255—256.)

BRANDL, A[lois]: J. W. Gray, Shakespeare's Marriage, his Departure from Stratford and Other Incidents in his Life. London. Chapman and Hall 1905 (VII, 285 S.) (S. 257—258.)

ANDERS, H.: P. Heinrich, Die Namen der Hamlettragödie. Leipzig-R. E. Haberland 1904. (S. 258—259.)

MOORMAN, F. W.: School and Students' Editions of Shakespeare's Plays. Shakespeare's Plays, edited by Henry Morley: Cassell's National Library, New Series, 29 volumes — A Midsummer Night's Dream, edited by Henry Cunningham. The Arden Shakespeare. London Methuen and Co. (LXIII, 181 S.) — Another volume of the Arden Shakespeare which has appeared in 1905 is Mr. Warwick Bond's edition of The Taming of the Shrew (LIX, 153 S.) (S. 259—262.)

K[ELLER] W[olfgang]: The Ellen Terry Miniature Shakespeare. Glasgow: David Bryce & Son [1904]. (S. 262.)

MEYER, Richard M.: Shakespeares dramatische Werke, übersetzt von Schlegel und Tieck, revidiert von Hermann Conrad. 5 Bde. Stuttgart und Leipzig (1905): Deutsche Verlagsanstalt. (S. 262—269.)

FRANZ, W[ilhelm]: The Tragedy of Coriolanus edited for the use of Students by A. W. Verity, M. A. Cambridge: at the University Press 1905. (XXXVI, 308 S. (S. 269—270.)

FASTENRATH, Johannes: Hámlet, príncipe de Dinamarca, tragedia de Guillermo Shakespeare, novísima traducción literal y directa del inglés, exornada con profusión de notas aclaratorias y filológicas por J. Roviralta Borrell. Barcelona, Imprenta «La Renaixensa» 1905. (S. 270—272.)

BRANDL, A[lois]: The Sonnets of Shakespeare, with an Introduction and Notes by H. C. Beeching, M. A., D. Lit. The Athenæum Press Series. Boston. Ginn and Co. 1904. (LXVII, 145 S.) (S. 272.)

GAEHDE, Christian: Eugen Kilian, Dramaturgische Blätter. Aufsätze und Studien aus dem Gebiete der praktischen Dramaturgie, der Regiekunst und der Theatergeschichte. München und Leipzig. G. Müller 1905. (S. 273—274.)

GREGORI, Ferdinand: Clement Scott, Some Notable Hamlets. With a new chapter on Mr. H. B. Irving by W. L. Courtney. London. Greening & Co. Ltd. (1905). Popular edition. (S. 274—275.)

GREGORI, Ferdinand: Eugen Kilian, Mein Austritt aus dem Verbande des Karlsruher Hoftheaters. Ein Wort der Aufklärung. München 1905. Georg Müller. (S. 275—276.)

BOLTE, Johannes: Carl Hermann Kaulfuß-Diesch, Die Inszenierung des deutschen Dramas an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur älteren deutschen Bühnengeschichte. Leipzig. R. Voigtländer 1905. (VIII, 236 S.) 8° (Probefahrten, Erstlingsarbeiten aus dem Deutschen Seminar in Leipzig, hrsg. von A. Köster, Bd. 7.) (S. 276—277.)

LEITZMANN, Albert: Ludwig Goldstein, Moses Mendelssohn und die deutsche Ästhetik. Königsberg. Gräfe und Unzer 1904. (Uhls Teutonia 3.) (VIII, 240 S.) (S. 277—278.)

FISCHER, R.: Erich Kroneberg, George Peele's «Edward the First». Eine literarhistorische Untersuchung. Dissertation, Jena 1903. 74 S. (S. 278—279.)

BRANDL, A[lois]: Thomas Coryat. Coryat's Crudities hastily gobled up in five moneths travels in France, Savoy, Italy, Rhetia commonly called the Grisons country, Helvetia alias Switzerland, some parts of High Germany and the Netherlands; newly digested in the hungry air of Oldcombe in the county of Somerset, and now dispersed to the nourishment of the travelling members of this kingdome. Glasgow. Mac Lehose and Sons 1905. Vol. 1 (XX, 427 S.) — Vol. 2 (XI, 435 S.) (S. 279—281.)

FISCHER, R.: John Webster. The Periods of his Works as determined by his relations to the Drama of his day by Elmer Edgar Stoll. A. M. (Harv.), Ph. D. (Monac.). Printed by Alfred Mudge and Son, Boston, Mass. 1905. Sold by the Harvard Cooperative Society, Cambridge. (216 S.) (S. 281—282.)

BRIE, Friedrich: The Gull's Hornbook by Thomas Dekker, edited by R. B. McKerrow. (The King's Classics.) Alexander Moring Ltd. London W. 1905. (XIV, 126 S.) (S. 282—283.)

KELLER, Wolfgang: M. M. Arnold Schröer, Grundzüge und Haupttypen der Englischen Literaturgeschichte. [Sammlung Göschen.] Leipzig. G. J. Göschen'sche Verlagshandlung 1906. (135, 147 S.) (S. 283—284.)

BRANDL, A[lois]: A. T. Quiller-Couch, Shakespeare's Christmas. Tauchnitz Edition Vol. 3860. S. 1—58. (S. 284—285.)

ANDERS, H[einrich]: Rudolf Zenker, Boeve-Amlethus. Das altfranzösische Epos von Boeve de Hamtone und der Ursprung der Hamletsage. Berlin; Emil Felber 1905. (Literarhistorische Forschungen, hrsg. von Schick und Waldberg. Heft XXXII.) (S. 285—295.)

Zeitschriftenschau. Mit Beiträgen von F. W. MOORMAN. Von Carl GRABAU. (S. 296—325). — I. Das Drama vor Shakespeare (Zu den Towneley-Spielen. Zu Everyman. Das frühelisabethanische Drama. Robert Greene. Thomas Kyd. John Lyly.) — II. Einzelne Dramen Shakespeares. («Verlorene Liebesmüh» — «Romeo und Julia» — «Ein Sommernachtstraum» — «Richard II.» — «Heinrich IV.» — «Der Kaufmann von Venedig» — «Hamlet» — «Macbeth» — «König Lear» — «Der Sturm»). — III. Shakespeares Leben und Persönlichkeit. (Neue Funde — I. Bill of Complaint — II. Answer of Defendant — III. Decree of the Court — Shakespeares letzte Lebenszeit — Shakespeares Einkünfte — Zu Shakespeares Belesenheit — Shaw über Shakespeare — Zur Shakespeare-Ästhetik.) — IV. Schauspieler und Bühne zu Shakespeares Zeit — Englische Schauspielertruppen in der Provinz — Die elisabethanische Bühne — V. Shakespeares Zeitgenossen — Ben Jonson — Chapman — Captain Thomas Stukeley — Ein Dramen-Fragment — Die Bacon-Theorie — VI. Nachwirken der elisabethanischen Zeit — Spenser — Beaumont und Fletcher — Das Londoner Shakespearedenkmal — Shakespeare in Deutschland — Schlegel-Tieck-Conrad — VII. Shakespeare auf der modernen Bühne — Das Ende der Elizabethan Stage Society.

Theaterschau.

BORMANN, Walter: Münchener Shakespeare-Vorstellungen von 1905. (S. 326—332.)

GAEHDE, Christian: Shakespeare im Königlichen Schauspielhause zu Dresden. (S. 332 bis 334.)

KILIAN, Eugen: Zur Bühneneinrichtung von «Was ihr wollt». (S. 334—339.)

WECHSUNG, Armin: Statistischer Überblick über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern im Jahre 1905. (S. 339 bis 346.)

SCHRÖDER, Richard: Shakespeare-Bibliographie 1905 «Mit Nachträgen zur Bibliographie im Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft Bd. I—XLI. 1865—1905. «Vorbemerkung — I. England und Amerika — II. Deutschland, Österreich, Schweiz — III Frankreich, Franz. Schweiz und Belgien — IV. Italien — V. Verschiedene europäische Länder — VI. Außereuropäische Länder — Nachträge — Miszellen: 1. Allgemeineren Inhalts — 2. Zu den einzelnen Dramen Shakespeares — Register zur Bibliographie 1905 — (S. 347—467.)

BOJANOWSKI, P. von: Zuwachs der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1905. (S. 468—473.)

MITGLIEDER-VERZEICHNIS der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. (S. 474—480).

Notizen allgemeiner Art über die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft: Beiblatt zur Anglia: Mitteilungen über englische Sprache und Literatur und über englischen Unterricht. Halle a. S. Bd. 15. 1904 No. 3. März. S. 96 (Von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft) — Ebenda. Bd. 15. 1904. No. 9. September. S. 287 (Preisausschreiben der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft — Deutsche Literaturzeitung. Berlin und Leipzig. Jg. 27. 1906. No. 14. Sp 870 — Ebd. No. 20. Sp. 1256—1258 — Ebd. No. 37. Sp. 2324—2325 — Deutsche Bühnen-Genossenschaft. Berlin. Jg. 31. 1902. S. 207 — Das literarische Echo. Hrsg. von Dr. Josef Ettlinger. Berlin. 6. Jg. Oktober 1903 1904. Sp. 1175. 1246 — Ebd. 8. Jg. Oktober 1905—1906. Sp. 1192 f.

Rezensionen [zu Jg. 39:] Das literarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. 6. Jg. Oktober 1903—1904. Sp. 286 f. (von Max MEYERFELD.)

[zu Jg. 40:] Vossische Zeitung. Berlin. 1904. No. 327 (von Dr. Eduard SCHULTE) — Das literarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. Jg. 7. Oktober 1904—1905 Sp. 1661-1662 (von Max MEYERFELD).

[zu Jg. 42:] Kölnische Zeitung. Köln. 1906. No. 882 vom 7. August. Abend-Ausgabe [von Dr. Otto FRANCKE] — National-Zeitung. Berlin. Beilage: Die schönen Künste. 9. August 1906 [von Dr. Otto FRANCKE: Das Shakespeare-Jahrbuch von 1906] — Berliner Lokalanzeiger. Jg. 24. 1906. No. 396 vom 7. August. Morgenblatt. 1. Ausgabe — Allgemeine Zeitung. München. Beilage. No. 203 vom 2. September 1906. S. 428—430 (von Prof. Th. MARX) — Das literarische Echo. Hrsg. von Dr. Josef Ettlinger. Berlin. 8. Jg. Oktober 1905—1906. S. 454 f. (von Max MEYERFELD) — Deutsche Literaturzeitung. 27 Jg. Sp. 2324. 1906 — Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. 5. 1906. S. 574 ff. (Herm. JANTZEN).

4171 JAHRBUCH, Das neue, der deutschen Shakespeare-Gesellschaft [Jg. 42. 1906].

S. unter Otto FRANCKE. No. 4146 und No. 4147.

4172 JONES, Henry Arthur: Englische Bühne.

Neues Wiener Tageblatt. 1904. No. 269.

Rezension: Das literarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. Jg. 7. Oktober 1904 bis 1905. Sp. 194 f.

4173 JUBELFEIER der berühmtesten englischen Schauspielerin: Ellen Terry als Beatrice in Shakespeares «Viel Lärm um Nichts». [Mit Bildnis.]

Die Woche. Moderne Illustrierte Zeitschrift. Berlin. 8. Jg. No. 25. 23. Juni 1906. S. 1065 und S. 1073.

4174 KAIFER, Ph.: Shakespeares Zeugnis wider die Unsittlichkeit. Hamm: Breer & Thiemann. 1906. (39 S.) 8°

Frankfurter zeitgemäße Broschüren. N. F. Bd. 25. Heft 4. — Trierische Landeszeitung vom 5. April 1906.

4175 KAULFUSS-DIESCH, Carl Hermann: Die Inszenierung des deutschen Dramas an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur älteren deutschen Bühnengeschichte. Leipzig: R. Voigtländer 1905. (VIII, 236 S.) 8°

Probefahrten. Erstlingsarbeiten aus dem Deutschen Seminar in Leipzig: hrsg. von A. Köster. Bd. 7.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges Jg. 42. 1906. S. 276—277 (von Johannes BOLTE).

4176 KELLER, Wolfgang: Eine neue Revision der Schlegel-Tieckschen Shakespeare-Übersetzung.

Tägliche Rundschau. Berlin. 1906. Unterhaltungs-Beilage No. 23.

4177 KELLNER, Leon: Einiges über die Meistertragödien Shakespeares. «Aus dem volkstümlichen Universitätscurs 'Shakespeare'».

Wissen für Alle. Wien. Jg. 2. 1902. No. 20. S. 317—319.

Inhalt: Über Julius Caesar, Othello, Lear und Macbeth.

Vgl. No. 1583.

4178 Kilian, Eugen: Mein Austritt aus dem Verbande des Karlsruher Hoftheaters. Ein Wort der Aufklärung. München: Georg Müller 1905. (84 S.) 8°

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 42. 1906. S. 275—276 (von Ferdinand Gregori).

4179 Kilian, Eugen: Shakespeare-Literatur.

Das literarische Echo. Hrsg. von Dr. Josef Ettlinger. Berlin. 8. Jg. Oktober 1905 bis 1906. Sp. 1217—1225.

Enthält Besprechungen von R. Genée: W. Shakespeare in seinem Wesen und Werden. 1905. Vgl. No. 3398[43] von E. Engel: W. Shakespeare. 3. Aufl. 1906. Vgl. No. 3381[43] — von E. Dowden: Shakespeare ... übers. von Tausig. (1905). Vgl. No. 3366[43] — von F. Th. Vischer: Vorträge ... hrsg. von Robert Vischer. Bd. 6. Julius Caesar. Antonius und Cleopatra. Coriolan. (Hrsg. von Robert Vischer und Lorenz Morsbach). 1905. Vgl. No. 3542[43] — von Emil Mauerhof: Shakespeareprobleme. 1905. Vgl. No. 3471[43] — von Wladimir Stassow: Über Shakespeares Kaufmann von Venedig und das Shylock-Problem. Übers. von Wilhelm Henckel. 1905. Vgl. No. 3531[43] — Erich Schulz: Das Verkleidungsmotiv bei Shakespeare mit Untersuchung der Quellen. 1905. Vgl. No. 2681[41] — von Robert Proelss: Von den ältesten Drucken der Shakespeareschen Dramen und dem Einflusse, den die damaligen Londoner Theater und ihre Einrichtungen auf die Dramen ausgeübt haben. 1905. Vgl. No. 2670[41] —

4180 Kilian: Eugen: Zur Revision des Schlegel-Tieckschen Shakespeare.

Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik. Berlin. Jg. 6,1 (= Der gesamten Reihe Bd. 11.) 1904. S. 513—516.

4181 Kilian, Eugen: Der revidierte Shakespeare [von Herm. Conrad].

Die Zeit. Tageblatt, Wien. 29. Dezember 1905.

4182 Kilian, Eugen: Vom Weimarer Shakespearetag.

Allgemeine Zeitung. München. Beilage. Jg. 1906. No. 98.

4183 Kilian, Eugen: Eine neue Art der Shakespeare-Inszenierung?

Allgemeine Zeitung. München. 1906. 27. März. [«Was ihr wollt» am Düsseldorfer Schauspielhaus.]

4184 Kirchbach, Wolfgang: Shakespeares Entwickelung.

Westermanns Illustrierte deutsche Monatshefte. Braunschweig. 1904. Juni. Heft 573. S. 339—359.

Rezension: Das literarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. 6. Jg. Oktober 1903 bis 1904. Sp. 1438.

4185 Klaar, Alfred: Ein neues Stück von Shakspere [Troilus und Cressida].

Vossische Zeitung. Berlin. 1904. No. 407.

Rezension: Das literarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. 7. Jg. Oktober 1904 bis 1905. Sp. 49 und 72 f.

4186 Kleimann, P. A.: Der poetische Stil Shakespeares.

Hamburger Nachrichten. Beilage Hamburg. 1904. No. 8.

4187 Koeppel, E[mil]: Ben Jonsons Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker und andere Studien zur inneren Geschichte des englischen Dramas. Heidelberg: Winter 1906. (V, 238 S.) 8°

Anglistische Forschungen. Hrsg. von J. Hoops. Heidelberg. Heft 20. 1906.
Rezension: Beiblatt zur Anglia. 17. Halle a. S. 1906. S. 228 (Ph. Aronstein).

4188 Kohler, J.: Shylock und Mephistopheles.

Westermanns Illustrierte deutsche Monatshefte. Braunschweig. Oktober 1906.

4189 Kornrumpf: Hamletproblem.

Deutsch-evangelische Blätter. Zeitschrift für den gesamten Bereich des deutschen Protestantismus. Halle a. S. 1904. No. 504—507

4190 Kralik, R. v.: Die Beziehungen Shakespeares zu Österreich. Referat über einen Vortrag.

Deutsche Volkszeitung No. 12529.

4191 Kreidemann, Franz: Othellos Personalien.

Bühne und Welt. Berlin. Mai 1906.
Vgl. Deutsche Zeitung, Berlin, vom 17. Mai 1906.

4192 Krenn, Anton: Die Enthüllung des Shakespeare-Denkmals in Weimar.

Illustrierte Zeitung. Leipzig. Bd. 122. 1904. No. 3174. S. 601.

4193 KRÜGER, G.: Shakespeareana.
Bausteine. Monatsblatt für neuenglische Wortforschung. Red. von L. Kellner und G. Krüger. Berlin. 1906. S. 105—138.

4194 KÜSSWETTER, Hans: Beiträge zur Shakespeare-Bacon-Frage.
Philosophische Inaugural-Dissertation von Erlangen 1906.

4195 KYD, Thomas: Die «Spanische Tragödie».
Wege nach Weimar. Monatsblätter von Fritz Lienhard. Stuttgart. Jg. 1. Heft 9. Juni 1906. S. 108—116.

4196 LANDAU, M., Shakespeare und kein Ende.
Zeitschrift für Bücherfreunde. Bielefeld und Leipzig. Jg. 9. 1905—1906. 2. Bd. S. 425 f.

4197 LANDSBERG, Hans: Feindliche Brüder.
Das literarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. 6. Jg. Oktober 1903—1904. Sp. 819—825.
Inhalt: Der Verfasser behandelt in dem Aufsatz auch die Behandlung des Problems bei Shakespeare und dessen Einfluß auf die deutschen Stürmer und Dränger.

4198 LANDSBERG, Hans: Zur Bühnengeschichte von Shakespeares «Sturm».
Vossische Zeitung. Berlin. 20. Oktober 1906.

4199 LEE, Elizabeth. Über eine Aufführung des Timon von Athen im Court Theatre.
Das literarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. 6. Jg. Oktober 1903—1904. Sp 1366.

4200 LEE, Elizabeth: Über die «Elizabethan Stage Society».
Das literarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. Jg. 7. Oktober 1904—1905. Sp. 431.

4201 LEE, Elizabeth: Neueinstudierung Shakespearescher Dramen auf Londoner Theatern.
Das literarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. Jg. 7. Oktober 1904—1905. Sp. 863.

4202 LEE, Elizabeth: Shakespeares «Sturm» in His Majesty's Theatre.
Das literarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. Jg. 7. Oktober 1904—1905. Sp. 278.

4203 LEE, Elizabeth: Lewis Waller in «Heinrich V.» (Imperial Theatre) und Beerbohm Tree in «Viel Lärm um Nichts» (His Majesty's Theatre).
Das literarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. Jg. 7. Oktober 1904—1905. Sp. 863.

4204 LEE, Elizabeth: «Die Zähmung der Widerspenstigen» im Adelphi-Theater.
Das literarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. Jg. 7. Oktober 1904—1905. Sp. 579.

4205 LEE, Sidney: In der Geburtsstadt des größten Dramatikers.
Sonntagszeitung fürs deutsche Haus. Berlin. 1906. IX, 52.

4206 L[EGBAND], P[aul]: Shakespeare-Evangelien.
Sonntagsbeilage zur «Post». Berlin 1906. Nr. 50. [Über Karl Bleibtreus: Der wahre Shakespeare]. Vgl. dazu Karl Bleibtreu. Die «Post». Berlin vom 20. Dez. 1906.

4207 LIENHARD, Fritz: Bacon-Shakespeare.
Wege nach Weimar. Monatsblätter von Fritz Lienhard. Stuttgart. September 1906.

4208 LIENHARD, Fritz: Conrad und Schlegel-Tieck.
Wege nach Weimar. Monatsblätter von Fritz Lienhard. Stuttgart. Jg. 1. Heft 9. Juni 1906. S. 130—134.
Rezension: Deutsche Literaturzeitung. Berlin und Leipzig. Jg. 27. 1906. No. 37. Sp. 2324.

4209 LIENHARD, Fritz: Emerson und Shakespeare.
Wege nach Weimar. Monatsblätter von Fritz Lienhard. Stuttgart. Jahrg. 1. Heft 9. Juni 1906. S. 138 f.

4210 LIENHARD, Fritz: Homer und Shakespeare.
Wege nach Weimar. Monatsblätter von Fritz Lienhard. Stuttgart. August 1906.

4211 LIENHARD, Fritz: Shakespeares Flucht.
Wege nach Weimar. Monatsblätter von Fritz Lienhard. Stuttgart. Jg. 1. Heft 8. Mai 1906. S. 90 ff.

2 LIENHARD, Fritz: Nordland III. Wort und Ton-Drama.

Wege nach Weimar. Monatsblätter von Fritz Lienhard. Stuttgart. Jg. 1. Heft 9. Juni 1906. S. 97—107.

3 LIENHARD, Fritz: Prospero.

Wege nach Weimar. Monatsblätter von Fritz Lienhard. Stuttgart. September 1906.

4 LIENHARD, Fritz: Shakespeare. 1. Von Marlowe bis Byron. 2. Die e der Renaissance. 3. Falstaff. 4. Shylock und Kaliban. 5. Trauerspiel ›gesspiel.

Wege nach Weimar. Monatsblätter von Fritz Lienhard. Stuttgart. Jahrg. 1. Heft 7. April 1906. S. 27—40. Ebenda Heft 8. Mai 1906. S. 70—86. — Ebenda Heft 9. Juni 1906. S. 117—123.

Im 7. Heft befindet sich eine Reproduktion des Bildnisses Shakespeares nach dem Richard Burbage zugeschriebenen sog. Chandos-Porträt in der National Portrait Gallery zu London.

5 LIENHARD, Fritz: Shakespeare und Byron. Ein Schattengespräch.

Wege nach Weimar. Monatsblätter von Fritz Lienhard. Stuttgart. Jg. 1. Heft 9. Juni 1906. S. 124—127.

6 LIENHARD, Fritz: Conrads Shakespeare-Revision.

Wege nach Weimar. Monatsblätter von Fritz Lienhard. Stuttgart. September 1906.

7 LIENHARD, Fritz: Tagebuch — Stratford am Avon.

Wege nach Weimar. Monatsblätter von Fritz Lienhard. Stuttgart. Jg. 1. Heft 7. April 1906. S. 41—45.

8 LIENHARD, Fritz: Vers und Prosa bei Shakespeare.

Wege nach Weimar. Monatsblätter von Fritz Lienhard-Stuttgart. Jg. 1. Heft 9. Juni 1906. S. 137—138.

9 LILIENCRON, Detlev Freiherr von: Wie man im Amwald Musik macht. — bente Todsünde. Zwei Novellen. Leipzig. Duncker und Humblot 1903. 4 S.) 8°

Die zweite Novelle handelt von Shakespeare und seinem Hamlet.

Rezension: Allgemeine Zeitung. München. 1904. Beilage Nr. 25 vom 1. Febr. S. 196—197 (von Wilhelm WETZ). Vgl. No. 4308.

0 LOTHAR, Rudolf: Shakespeare-Zyklus des Wiener Burgtheaters 1875.

Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik. Berlin. Jg. 7. 2. Halbjahr (= Bd. 14 der gesamten Reihe). 1905. S. 735 (Von den Wiener Theatern 1904/05).

1 LUSZTIG, J. C.: Thomas Otways Gerettetes Venedig.

Von den Berliner Theatern 1904/05. IX.

Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik. Berlin. Jg. 7, 1. Halbjahr (= Der gesamten Reihe Bd. 13.) S. 383—385.

2 M. Eine neu entdeckte Quelle zu «Romeo und Julia».

Frankfurter Zeitung vom 12. 12. 1906. (Struij's «Romeo en Juliette».)

3 M., M.: Die englischen Bücherauktionen Dezember 1903 bis Juli 1904.

eitschrift für Bücherfreunde. Hrsg. von Fedor von Zobeltitz. Bielefeld und Leipzig Jg. 8. 1904/1905. Bd. 2. S. 452 f.

Liste der Shakespeare-Drucke, die auf den letztjährigen Auktionen mehr als 2000 Mk. erbracht haben [unvollständig].

4 MAAS, Hermann: Die Kindertruppen, ein Kapitel aus der Geschichte der ıen Theatergesellschaften in dem Zeitraume von 1559 bis 1642. Bremen Grube und Dathe. (VI S., 1 Bl., 35 S., 1 Bl.) 8°

Gesamtausgabe der unter No. 1600[ss] als Dissertation von Göttingen verzeichneten Teilausgabe.

5 MAETERLINCK, Maurice: John Fords «Annabella».

Berliner Tageblatt. 1906. «Der Zeitgeist» No. 12.

6 MARTIN, Lindsay: Shakespeare an Tolstoi. Ein Brief aus dem Himmel.

Frankfurter Zeitung. 1906. 15. Dezember.

7 MARX, Th.: Zwei neue Shakespearefunde.

Allgemeine Zeitung. München. Beilage. Jg. 1906. No. 8.

4228 MEIER, Konrad: Über Shakespeares Sturm. (I. II. III.)

Dresdener Anzeiger vom 1. 8. u. 15. Juli 1906.

4229 MEYER, K.: Das Shylock-Problem und das moderne Rechtsleben.

Deutschland. Monatsschrift für die gesamte Kultur. Hrsg. von Hoensbroech. Berlin. Dez. S. 276—282.

4230 MEYERFELD, Max: Shakespeare der Engländer.

Vossische Zeitung. Berlin 1904. No. 209.

Inhalt: Eine kleine Betrachtung, die dem Bestreben entgegentritt, Shakespeare die ŀ schaft eines spezifisch britischen Dichters wegzuretouchieren und ihn als eine manischen Dichter hinzustellen, weil die Deutschen den Dichter besser zu sch wüßten, als die Engländer selbst. Daß Shakespeare Engländer mit Leib und war, wird an einigen Hauptstellen seiner Werke durch seinen eigenen Mund dar

4231 MICHAEL, Otto: Der Stil in Thomas Kyds Originaldramen. Berlin. M & Müller 1905. (120 S.) 8°

Rezension: Preußische Jahrbücher. Hrsg. von H. Delbrück. Berlin. Bd. 123. Ja März 1906. S. 568 f. (von Hermann CONRAD: Shakspere-Literatur.) Vgl. No. 411

4232 MOEWES, F.: Der Macbethtext des Kgl. Schauspielhauses.

Tägliche Rundschau. Beilage red. von H. Rippler. Leipzig. 1906. No. 94.

4233 MÜLLER, V.: Hamlet am Grabe der Ophelia. Leipzig. E. A. Seemann 1

Meister der Farbe. Europäische Kunst der Gegenwart. Jg. 3. No. 205.

4234 NACHLASS (David) Garrick's, Aus dem.

Deutsche Bühnen-Genossenschaft. Berlin. Jg. 29. 1900. No. 34. S. 368.

4235 NEUMANN, Wilhelm: In der Heimat Shakespeares.

Zeitschrift für das Realschulwesen. Hrsg. von Em. Czuber, Adolf Bechtel und Moritz (Wien. Jg. 31. 1906. H. 2. S. 69—75.

4236 OFNER: Shakespeares Drama vom Richter («Maß für Maß».)

Arbeiter-Zeitung. Wien 1904. No. 196 vom 16. Juli.

4237 OSTHAUS, F. E.: Ein Narr aus Shakespeares Zeit.

Die Woche. Moderne illustrierte Zeitschrift. Berlin. 8. Jg. No. 24. 16. Juni 1906. S. — Bild nebst zugehörigen Worten sind aus dem Aufsatz Amerikanische «College- ebenda S. 1046 ff.

4238 P., R.: Hamlet in Japan. Mit 5 Abbildungen.

Vom Fels zum Meer. Berlin. Jg. 23. 1904. Heft 15. S. 1040—1042.

Die 5 Abbildungen enthalten Sada Yacco als Ophelia — Das Schauspiel im Scha (Kojima als Königin Baptismo, Tsusaka als König Gonzago, Yamamoto als Ru

Siehe auch unter No. 4161.

4239 PADELFORD, Frederick Morgan: The Manuscript Poems of Henry Ho Earl of Surrey.

Anglia. Zeitschrift für englische Philologie ... hrsg. von E. Einenkel. Halle a. S. N. F. Bd. 17. 1906. Heft 3. S. 273—338.

4240 PADELFORD, Frederick Morgan: The Relation of the 1812 and 1815— Editions of Surrey and Wyatt.

Anglia. Zeitschrift für englische Philologie ... hrsg. von E. Einenkel. Bd. 29 Bd. 17. Halle a. S. 1906. Heft 2. S. 256—270.

4241 PAPE, O.: Die erste Quarto von Shakespeares «Richard III.», ein s graphischer Raubdruck. I. II. (Schluß.)

Archiv für Stenographie. Hrsg. von Dewischeit. Berlin. Jg. 57. 1906 = N. Heft 5. 6. S. 152—162, 186—192.

4242 PEROTT, J. de: Shakespeare und der Orlandino di Limerno Pitocco

Philologiae Novitates. Wissenschaftliches Korrespondenzblatt. Heidelberg: O. I Heft 1. 1906.

4243 PETSCH, R.: Shakespeare-Forschung.

Frankfurter Zeitung. 22. April 1906.

Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 41. — VISCHER, Shakespeare-Vo MAUERHOF, Shakespeare-Probleme. — HOLZER, Bacon-Shakespeare.]

4244 PETSCH, R.: Hamlet unter den Seeräubern.
Englische Studien. Bd. 36. 1905. Heft 2.

4245 PFUNGST, Arthur: Hamlet — der Inder.
Frankfurter Zeitung. 1906. No. 255. Erstes Morgenblatt.

4246 PIPER, Carl Anton: Die deutschen Publizisten in England.
Über Land und Meer. Stuttgart. Jg. 48. Bd. 96. Oktober 1905—1906. No. 43. S. 1052 f.
Enthält unter anderem die Abbildungen «Am Ufer des Avon bei Stratford» und «Gruppe vor Anne Hathaways Cottage in Stratford».

4247 PLESSOW, Max: Geschichte der Fabeldichtung in England bis zu John Gay (1726). Nebst Neudruck von Bullokars «Fables of Aesop» 1585, «Booke ad Large» 1580, «Bref Grammar for English» 1586, und «Pamphlet for Grammar» 1586. Berlin: Mayer & Müller 1906. (CLII, 392 S., 2 Taf.) 8°
Palaestra. Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie. Hrsg. von Alois Brandl, Gustav Roethe und Erich Schmidt. LII.
Über Shakespeare und die Aesopischen Fabeln s. S. LXVII.

4248 PRAGER, R. L.: Albert Cohn. 1827—1905. (Berlin 1906.) (1 Bildnis, 5 S.) 8°

4249 PRESBER, Rudolf: Also sprach Shakespeare. Ein Brevier. Berlin: Concordia. Deutsche Verlags-Anstalt. Hermann Ehbock (1906.) (XVI S., 1 Bl., 168 S.) 8°

4250 PRIESS, Max: Die Bedeutung des abstrakten substantivierten Adjektivs und des entsprechenden abstrakten Substantivs bei Shakespeare. Halle a. S.: Verlag von Max Niemeyer 1906. (X, 57 S.) 8°
Studien zur englischen Philologie. Hrsg. von Lorenz Morsbach. XXVIII. 1906.

4251 QUILLER-COUCH, A. T.: Shakespeare's Christmas and other stories.
Collection of British Authors 3860. Leipzig: Tauchnitz 1906.

4252 REDLICH, P.: Ein Londoner Schauspielhaus zur Zeit Shakespeares.
Deutsche Bühnen-Genossenschaft. Berlin. Jg. 29. 1900. No. 22. S. 263—265.
Sonderabdruck von No. 379[37]

4253 RUBENSOHN, Max: Alciato, Holbein, Shakespeare.
Vossische Zeitung. Berlin. Sonntagsbeilage vom 29. Juli 1906.

4254 RUNGE, E. L.: Shakespeares Mütter.
Universum. Red. von Ph. Reclam jr. Leipzig. S. 547—550.

4255 SALLWÜRK, E. von: Shakspere-Schriften.
Das literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde. Hrsg. von J. Ettlinger, Berlin. 6. Jg. Oktober 1903—1904. Sp. 1635—1637.
Inhalt: Besprechungen von Robert HESSEN, Leben Shakespeares 1904 (vgl. No. 2139[40]); Eduard ENGEL, Shakespeare-Rätsel 1904 (vgl. No. 2104[40]); H SIEGFRIED, Shakespeare-Brevier 1903 (vgl No. 2215[40]) und Sh.'s Dramen. Eine Auswahl für das deutsche Haus von Ludw. C. WATTENDORFF. 2. Aufl. der Ausgabe von Dr. A. HAGER. 5 Bde. 1903 (vgl. No. 2041[40]).

4256 SANDER, Arnold Hans: Die Reimsprache in William Stewarts Chronicle of Scotland und der mittelschottische Dialekt. (§§ 1—71.) Berlin: Mayer & Müller 1906. (VI, 80 S., 1 Bl.) 8°
Philosophische Inaugural-Dissertation von Berlin 1906.
Die vollständige Arbeit ist als Band 56 der Palaestra erschienen.

4257 SARRAZIN, Gregor: Aus Shakespeares Meisterwerkstatt. Stilgeschichtliche Studien. Berlin: Druck und Verlag von Georg Reimer 1906. (VII S., 1 Bl., 226 S.) 8°

4258 SCHICK, J.: Das Corpus Hamleticum.
Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung. 1906. No. 183.
Vgl. Englische Studien 36, S. 464.

4259 SCHLENTHER, Paul: Shakespeare.
Die Kultur der Gegenwart. Hrsg. von Paul Hinneberg. Berlin und Leipzig. Teil 1. Abt. 1. Die allgemeinen Grundlagen der Kultur der Gegenwart. 1906. S. 452—465.

4260 SCHMIDT, Karl: Margarete von Anjou vor und bei Shakespeare.

Philosophische Inaugural-Dissertation von Berlin vom 23. Dezember 1905.

Die Arbeit ist vollständig in der Palaestra. Hrsg. von Brandl, Roethe, E. Schmidt. H. 54. 1906 erschienen.

4261 SCHMIDT, Wilhelm, ordentl. Prof. an der Universität Breslau: Der Kampf um die sittliche Welt. Gütersloh: Druck und Verlag von C. Bertelsmann 1906. (338 S.) 8°

Inhalt: Das 3. Kapitel (S. 80—102) enthält den Abschnitt: William Shakespeare der Dichter des Gewissens.

4262 SCHMIEDEN, Alfred: Über Shakespeares «Richard III.»

Die Gegenwart. Berlin. XXXII. 35.

Rezension: Das literarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. 6. Jg. Oktober 1903 —1904. Sp. 49—50.

4263 SCHNEIDER, Walter: Über das Verhältnis von David Garricks «Florizel and Perdita» zu Shakespeares «The Winter's Tale». Halle a. S. 1902: C. A. Kaemmerer & Co. (112 S.) 8°

Philosophische Inaugural-Dissertation von Halle. 1902.

4264 SCHOLZ, August: Drama und Bühnenkunst in Rußland.

Westermanns Illustrierte deutsche Monatshefte. Jg. 50. Bd. 100. No. 8. Braunschweig. Mai 1906. Heft 596. S. 260—261.

In obengenanntem Aufsatze finden sich Bildnisse von Frl. Butowa als Calpurnia und Wischnewski und Katschalow als Antonius und Caesar in «Julius Caesar».

4265 SCHRECKHAS, R.: Über Entstehungszeit und Verfasser des «Titus Andronicus». Berlin: Mayer & Müller 1906. (64 S.) 8°

Inaugural-Dissertation von Rostock 1906.

4266 SCHRIFT, Neue, über Shakespeares Leben.

Leipziger Zeitung. Wissenschaftliche Beilage. Leipzig 1904. No. 31.

4267 SCHRÖDER, Richard: Shakespeare-Bibliographie 1905. Mit Nachträgen zur Bibliographie 1865—1905. (Sep.-Abdr. aus dem Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Jg. 42. (Vgl. No. 4170). Berlin-Schöneberg: Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung 1906. (123 S.) 8°

4268 SCHRÖER, Dr. M. M. Arnold, ord. Prof. a. d. Handels-Hochschule Köln: Grundzüge und Haupttypen der Englischen Literaturgeschichte. Teil 1. Von den ältesten Zeiten bis Spenser. Teil 2. Von Shakespeare bis zur Gegenwart. Leipzig: G. J. Göschensche Verlagshandlung 1906. (148 S. — 136 S.) 8°

Sammlung Göschen. No. 286. 287.

Inhalt des Artikels über Shakespeare im Beginn des 2. Teiles: I. Shakespeare. Persönlichkeit. Dramatiker. Marlowe. Geschichte des Dramas. Das Clownmäßige als typischer englischer Charakterzug. Psychologischer Zusammenhang der Shakespeareschen Gestalten. Behandlung der Frauencharaktere. Literatur.

Rezensionen: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 42. 1906. S. 283—284 (von Wolfgang KELLER) — Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Hrsg. von Alois Brandl und H. Morf. Braunschweig. Jg. 60. Bd. 116 (der neuen Serie Bd. 16). S. 476 — Literarisches Zentralblatt. Leipzig. Jg. 57. 1906. No. 29. Sp. 1010f. (von H. FORSTMANN).

4269 SCHUBRING, Paul: «Hamlet».

Patria. Jahrbuch der «Hilfe» 1906. Hrsg. von D. Fr. Naumann. Herausgeber der Wochenschrift «Die Hilfe». Berlin-Schöneberg (1906). S. 22—40.

4270 SCHUMANN, W. [Oberlehrer am kgl. Gymnasium zu Marburg]: Die Homonyma der englischen Sprache, systematisch geordnet und durch Rätsel, Anekdoten und Zitate illustriert. Marburg: N. G. Elwertsche Verlagsbuchhandlung 1906. (68 S.) 8°

Enthält viele Zitate aus Shakespeares Werken.

4271 SERVAES, Franz: Shakespeare. 1. und 2. Tausend. Berlin: Schuster & Löffler (1906).

Die Dichtung. Eine Sammlung von Monographien. Hrsg. von Paul Remer. Buchschmuck von Heinr. Vogeler. 39. Band.

4272 SEWETT, Arthur: Königin Lear. Roman. Teil 1. 2. (in einem Bande). Berlin: Otto Janke (1905). (238 u. 152 S.) 8°

Rezension: Preußische Jahrbücher. Hrsg. von H. Delbrück. Berlin. Bd. 124. April-Juni 1906. S. 155f. (von Marie FUHRMANN).

4273 SHAKESPEARE. His works, his times, his influence. Including emblem books and dances of death. Ludwig Rosenthal's Antiquariat Hildegardstraße 16, Munich, Germany. Catalogue 118. (1906). (45 S.) 8°

4274 SHAKESPEARE, William: Entzauberung.

Wege nach Weimar. Monatsblätter von Fritz Lienhard. Stuttgart. Jg. 1. Heft 8. Mai 1906. S. 96.

Enthält Zitate aus Shakespeares «Sommernachtstraum» IV, 1 — «Kymbeline» V, 5 — «Sturm» V, 1.

4275 SHAKSPERE-FUND — Feststellung des «Titus Andronicus» durch Dr. Ewald Ljunggren in Lund.

Das literarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. 7. Jg. Oktober 1904—1905. Sp. 749f. Ebd. Sp. 1638f.

Vgl. No. 3501[42]

4276 SHAKESPEARE-KALENDER für 1907. Druck und Verlag von Wezel & Naumann A.-G. (1906.) (6 Bl.) $36^1/_2 \times 20$ cm.

4277 SHARP, R. Farquharson: Architects of English Literature. Auswahl mit anmerkungen zum schulgebrauch herausgegeben von Dr. O. HALLBAUER. Mit sechs porträts im text. Bielefeld und Leipzig: Velhagen & Klasing 1903. (V, 108 S.) Dazu in zwei besonderen Heften: Wörterbuch (48 S.) und anhang (48 S.) 8°

Rezension: Die Neueren Sprachen. Zeitschrift für den neusprachlichen Unterricht. Hrsg. von Wilhelm Viëtor. Marburg i. H. 1905—1906. S. 239—240. Bd. 13 (Phon. Studien. Bd. 19, N. F. Bd. 13). S. 239—241.

Vgl. auch No. 886[30] und No. 3522[42]

4278 SHAW, Bernard: «Cäsar und Cleopatra». Eine historische Komödie. Deutsch von Siegfried TREBITSCH. (Neues Theater, 30. März.) Buchausgabe. Berlin 1904: S. Fischer, Verlag.

Das englische Original siehe unter No. 4008.

Rezension: Das literarische Echo. Hrsg. von Josef Ettlinger. Berlin. 8. Jg. Oktober 1905—1906. Sp. 1101f.

4279 SIBURG, Bruno: Schicksal und Willensfreiheit bei Shakespeare dargelegt am «Macbeth». Halle a. S.: Verlag von Max Niemeyer 1906. (XVI, 128 S.) 8°

Studien zur englischen Philologie. Hrsg. von Lorenz Morsbach. XXVII. 1906.

4280 SIEPER, E.: Die Shakespeare-Bacon-Frage.

Allgemeine Zeitung. München. 1904. No. 41.

4281 SIEPER, E. William Shakespeare in seinem Werden und Wesen.

Allgemeine Zeitung. München 1906. Beil. 259. 260.

4282 SIEPER, E.: Der wahre Shakespeare.

Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München 1906. Nr. 290. [Knüpft an Bleibtreus Schrift an.]

4283 SPECK, Hermann B. G.: Wagners Verhältnis zu Shakespeare.

Richard Wagner-Jahrbuch hrsg. von Ludwig Frankenstein. Bd. 1. Leipzig 1906. S. 209—226.

Rezension: Deutsche Literaturzeitung. Berlin und Leipzig. Jg. 27. 1906. No. 43. Sp. 2721—22 (von W. GOLTHER). Tägliche Rundschau. Berlin. 1906. Nr. 350.

4284 SPEISEZETTEL, Ein, mit Zitaten aus «Lear» (zusammengestellt von der Shakespeare-Gesellschaft in Philadelphia).

Deutsche Bühnen-Genossenschaft. Schriftleitung: Georg Richard Kruse. Berlin. Jg. 31. 1902. S. 183.

4285 STEIG, Reinhold: Wilhelm Müllers Übersetzung von Marlowes Faust.

Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte. Hrsg. von A. Sauer. Leipzig und Wien. Bd. 13. H. 1/2. S. 94—104.

4286 STERN, Adolf: Grundriß der Allgemeinen Literaturgeschichte. 4. Vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig. Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber 1906. (1 Bl., XIV, 430 S.)

Der ganze § 91 beschäftigt sich mit William Shakespeare.

4287 STIEFEL, A. L.: Zur Quellenfrage von John Fletcher's Monsieur Thomas

Englische Studien. Leipzig. Bd. 36. 1905. Heft 2.

4288 STOLL, Elmer Edgar: John Webster, The Periods of his Work as determined by his Relations to the Drama of his Day. (I. First Chapter only.)

Philosophische Inaugural-Dissertation von München 1905.

Boston: Alfred Mudge & Son, Inc. 1905. (1 Bl., S. 9—44.)

4289 STRECKER, K.: Heine und Shakespeare.

Tägliche Rundschau. Beilage, red. von H. Rippler. Leipzig 1906. No. 40.

4290 STUEMCKE, Heinrich: König Johann im Kgl. Schauspielhaus zu Berlin am 26. September 1903.

Von den Berliner Theatern 1903/04. II.

Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik. Berlin. Jg. 6, 1 (= Der gesamten Reihe Bd. 11.) 1904. S. 80.

4291 STUEMCKE, Heinrich: Über Bodenstedts Sammlung «Shakespeares Zeitgenossen und ihre Werke».

Von den Berliner Theatern 1904/05. VIII.

Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik. Berlin. Jg. 7, 1. Halbjahr (— Der gesamten Reihe Bd. 13.) 1905. S. 340.

4292 STUEMCKE, Heinrich: Shakespeares Sommernachtstraum.

Von den Berliner Theatern 1904/05. X.

Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik. Berlin. Jg. 7, 1. Halbjahr (— Der gesamten Reihe Bd. 13.) 1905. S. 427—428.

4293 STUEMCKE, Heinrich: Shakespeare's Troilus und Cressida im Deutschen Theater.

Von den Berliner Theatern 1904/05.

Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik. Berlin. Jg. 7, 1. Halbjahr (— Der gesamten Reihe Bd. 13.) 1905. S. 37.

4294 STUEMCKE, Heinrich: Die «Lustigen Weiber von Windsor».

Von den Berliner Theatern 1904/05. III.

Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik. Berlin. Jg. 7, 1. Halbjahr (= Der gesamten Reihe Bd. 13.) 1905. S. 124 f.

4295 THÜRNAU, C.: Die Geister in der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik. Berlin. Mayer & Müller 1906. (VIII, 150 S.) 8°

Palaestra. Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie. Hrsg. von Alois Brandl, Gustav Roethe und Erich Schmidt. (Heft) 55. 1906.

Inhalt: Über die Bezugnahme auf Shakespeare vgl. das Register S. 148, außerdem unter J. G. Cooper, Tomb of Sh. S. 121, Mrs. Montagu, Essay on the writings and genius of Sh. S. 14—15. 135 und Colley Cibber, Richard III. S. 62—63 und S. 126.

4296 TOLSTOI, Leo N.: Shakespeare. Eine kritische Studie. Nebst dem Essay Ernest CROSBY's über die Stellung Shakespeares zu den arbeitenden Klassen und einem Brief Bernard Shaws. Einzige berechtigte deutsche Ausgabe, übersetzt von M. ENCKHAUSEN. 1. Auflage. Hannover. Adolf Sponholtz Verlag 1906. (4 Bl., 148 S.) 8°

Rezension: Das literarische Echo. Herausgegeben von Dr. Jos. Ettlinger. Berlin. Jg. 7. 1904—1905. No. 6. S. 437 (Russischer Brief von Arthur LUTHER). — Der Tag. Berlin. 1907. No. 126 (Hermann Conrad). — Hamburger Neueste Nachrichten vom 4. Dez. 1906.

4297 TRAUMANN, Ernst: Shakespeares «Faust».

Frankfurter Zeitung. 1906. 21. April. [Shakespeares «Sturm».]

4298 TRAUMANN, Ernst: Die Entstehung des «Hamlet». Ein Gedenkblatt zum Shakespeare-Tage (23. April).

Frankfurter Zeitung. Frankfurt a. M. 1904. No. 111 vom 21. April. 1. Morgenblatt.

4299 TÜRCK, H.: Bemerkungen zu Shakespeares «Hamlet».

Berliner Tageblatt: Der Zeitgeist 1906. 28. Mai. I. Hamlet und Jörn Uhl. — II. Die schlotterige Königin im «Hamlet». — III. Der fette Hamlet.

4300 VORBILD des Shylock in Shakespeares «Kaufmann von Venedig».

Medizinische Klinik. Red. von K. Brandenburg. 1905. S. 1014.

4301 VIËTOR, Wilhelm: A Shakespeare phonology with a rime-index to the poems as a pronouncing vocabulary. Marburg i. H.: N. G. Elwert 1906. (XVI, 290 S.) 8°

Rezension: The Modern Language Review. Cambridge. Vol. 2. No. 1. October 1906. S. 74—77 (von F. J. CURTIS).

4302 VIËTOR, Wilhelm: Shakespeare's Pronunciation. A Shakespeare Phonology. With a rime-index to the poems as a pronuncing vocabulary. Marburg i. H.: N. G. Elwert — London: David Nutt 1906. (XVI, 290 S.) 8°

(Shakespeare's Pronunciation [I].)

4303 VIËTOR, Wilhelm: A Shakespeare reader in the old spelling and with a phonetic transcription. Marburg i. H.: N. G. Elwert — London: David Nutt 1906. (XII, 179 S.) 8°

Shakespeare's Pronunciation [II] — Begleitband zur vorhergehenden Nummer.

4304 VOGT, Felix: Shakespeares «Lear» in der Prosa-Übersetzung von Loti und Vedel auf der Bühne Antoine's in Paris.

Das litterarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. 7. Jg. Oktober 1904—1905. S. 503.

4305 WEBER, C.: Die Behandlung der französischen und englischen Literaturgeschichte in den Oberklassen der Realanstalten. Halle a. S.: 1905. Gebauer-Schwetschke Druckerei und Verlag m. b. H. 1905. (23 S.) 4°

Beilage des Osterprogrammes der Städtischen Oberrealschule zu Halle a. S. 1905.

4306 WER war Othello. [Von *,*]

Fremdenblatt. Wien. Jg. 58. No. 206 vom 26. Juli 1904. Morgenblatt. S. 13—14.

4307 WERTHER, Julius von: Shylock.

Die Zukunft. Hrsg. Maximilian Harden. Berlin. Jg. 14. 1906. No. 15. S. 52—56.

4308 WETZ, W[ilhelm]: Rochus von Liliencron über «Hamlet».

Allgemeine Zeitung. München. 1904. Beilage No. 25 vom 1. Februar. S. 196—197. Handelt von No. 4219.

4309 WILLIAMS, J. D. E.: Sir William Davenant's relation to Shakespeare. With an analysis of the chief characters of Davenant's plays.

Philosophische Inauguraldissertation von Straßburg. 1906.

4310 WINKEL, Fr. von: Shakespeares Gynäkologie.

Sammlung klinischer Vorträge. N. F. No. 441. (Serie XV, H. 21.) Leipzig 1906.

4311 WOLFF, Eugen: Gervinus. Ein Gedenkblatt.

Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik. Berlin. Jg. 7, 2. Halbjahr (= Bd. 14 der gesamten Reihe). 1905. S. 753—756.

4312 WÜLKER, Richard: Geschichte der Englischen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Bd. 1. Mit 100 Abbildungen im Text, 15 Tafeln in Farbendruck, Kupferstich, Holzschnitt und Tonätzung und 7 Faksimile-Beilagen. Leipzig und Wien: Verlag des Bibliographischen Instituts 1906. (VIII, 422 S., 23 Taf.) 8°

Rezension: Literarisches Zentralblatt. Leipzig. Jg. 57. 1906. No. 19. Sp. 668.

4313 WURZBACH, W. von: Zur Revision des deutschen Shakespearetextes.

Österreichische Rundschau. Red. von A. Frhr. v. Berger und K. Glossy. Wien. 17. Mai 1906. VII. S. 99—107.

4314 ZIELER, Gustav: «Troilus und Cressida» von Shakspere, für die deutsche Bühne bearbeitet von Paul LINDAU.

Das litterarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. Jg. 7. Oktober 1904—1905. Sp. 72 f.

III. FRANKREICH, FRANZ. SCHWEIZ und BELGIEN

a—d. Nichts erschienen

e. Shakespeareana

4315 Crawford, Ch[arles]: A Concordance to the Works of Thomas Kyd. Louvain: A. Uystpruyst — Leipzig: O. Harrassowitz — London: D. Nutt 1906. (2 Bl., V, 200 S.) 4°

Materialien zur Kunde des älteren Englischen Dramas. Bd. 15. Teil 1.

4316 Delines, M.: Shakespeare et l'Expansion coloniale.

Le Temps. Paris. 31 janvier 1904.

4317 Dubetout, E. J.: Shakespeare and Voltaire.

Modern Philology. Chicago. Vol 3. No. 3.

Rezension: Das litterarische Echo. Hrsg. von Dr. Josef Ettlinger. Berlin. 8. Jg. Oktober 1905—1906. Sp. 1241.

4318 Duquesnel, F.: Les Premières (Falstaff).

Le Gaulois. Paris. 29 Janvier 1904.

4319 Fraunce, Abraham: Victoria, a Latin Comedy. Edited from the Penshurst manuscript by G. C. Moore Smith M. A. Professor of English Language and Literature in the University of Sheffield. Louvain: A. Uystpruyst — Leipzig: O. Harrassowitz — London: D. Nutt 1906. (XL S., 1 Taf., 130 S.) 8°

Materialien zur Kunde des älteren Englischen Dramas. Bd. 14.

4320 Jullien, A.: Revue musicale («Roméo et Juliette»).

Journal des Débats. Paris. 31 Janvier 1904.

4321 Lemaire, H.: Falstaff.

Le monde illustré. Paris. 6 Février 1904.

4322 Malet, G.: La Semaine théâtrale (Falstaff).

La Gazette de France. Paris. 2 Février 1904.

4323 Materialien zur Kunde des älteren Englischen Dramas unter Mitwirkung der Herren F. S. Boas-London, A. Brandl-Berlin, R. Brotanek-Wien, F. J. Carpenter-Chicago, Ch. Crawford-London, G. B. Churchill-Amherst, W. Creizenach-Krakau, E. Eckhardt-Freiburg i. B., A. Feuillerat-Rennes, R. Fischer-Innsbruck, W. W. Greg-London, F. Holthausen-Kiel, J. Hoops-Heidelberg, W. Keller-Jena, R. B. McKerrow-London, G. L. Kittredge-Cambridge, Mass., E. Koeppel, Straßburg, H. Logeman-Gent, J. M. Manly-Chicago, G. Sarrazin-Breslau, L. Proescholdt-Friedrichsdorf, A. Schröer-Cöln, G. C. Moore-Smith-Sheffield, G. Gregory Smith-Belfast, A. E. H. Swaen-Groningen, A. H. Thorndike-Evanston, Ill., A. Wagner-Halle a. S. Begruendet und herausgegeben von W. Bang, o. ö. Professor der Englischen Philologie an der Universität Louvain. Bd. 13. 14. Louvain: A. H. Uystpruyst — Leipzig: O. Harrassowitz — London: D. Nutt 1906. 4° und 8°

Bd. 1—6, 7, 1. 8—12 s. No. 3588[42].

Bd. 13: The Queen or the Excellency of her Sex nach der Quarto 1653 in Neudruck herausgegeben von W. Bang [Mutmaßlicher Verf.: John Forde]. 1906. (IX S., 7*, 60 S.) 4°

Bd. 14: Abraham Fraunce: Victoria, a Latin Comedy. Edited from the Penshurst manuscript by G. C. Moore Smith M. A. Prof. of English Language and Literature in the University of Sheffield. 1906. (XL S., 1 Taf., 130 S.) Vgl. No. 4319.

Bd. 15, Teil 1: Crawford, Ch[arles]: A Concordance to the Works of Thomas Kyd. 1906. (2 Bl., V, 200 S.) 4°

4324 Queen, The, or the Excellency of her Sex nach der Quarto 1653 in Neudruck herausgegeben von W. Bang. [Mutmaßlicher Verf.: John Forde.] Louvain: A. Uystpruyst — Leipzig: O. Harrassowitz — London: D. Nutt 1906. (IX S., 7*, 60 S.) 4°

Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas. Bd. 13.

Vgl. No. 4323.

4325 STENDHAL (Henry Beyle): Racine et Shakespeare. Études sur le romantisme. Paris: Calmann-Lévy (1905). (324 S.) 8°

(Bibliothèque contemporaine.)

4326 X.: Chronique théâtrale (Falstaff).

Le Temps. Paris. 1 Février 1904.

IV. ITALIEN

[a. Nichts erschienen

---

b. AUSGABEN UND ÜBERSETZUNGEN EINZELNER DRAMEN

[in Original und Übersetzung]

Romeo and Juliet

4327 ROMEO E GIULIETTA: la storia degli amanti veronesi nelle novelle italiane e nella tragedia di Shakespeare nuovamente tradotta da Gino CHIARINI. Firenze: Sansoni 1906. (XXXVIII, 293 S.) 32°

[c—d. Nichts erschienen]

---

e. SHAKESPEAREANA

4328 CONRAT, H. J.: La musica in Shakespeare.

Rivista Musicale Italiana. Torino. 1903. X. S. 646—669.

Vgl. auch No. 2303 und No. 2709.

4329 CORRADINI, E.: «Julius Caesar» at the Argentine Theatre.

Nuova Antologia. Roma. 1. Gennaio 1906.

4330 GAMBERALE, L.: A scene from Kyd's «Spanish Tragedy».

Rivista d'Italia. Roma. Guigno 1906.

4331 LEONETTI, Raffaele: La Desdemona di Shakespeare. Napoli: Tipogr. Artigianelli. 1903. (29 S.) 16°

4332 PANZACCHI, Donne e poeti. Catania: Niccolò Giannotta tip. edit. 1902. (199 S., 1 Bildnis.) 16°

S enthält den Artikel: Desdemona.

V. VERSCHIEDENE EUROPÄISCHE LÄNDER

DÄNEMARK

4333 BÖGHOLM, N.: Bacon og Shakespeare. En sproglig Sammenligning. Copenhagen: Michaelsen 1906. 8°

HOLLAND

4334 WIJK, N. van: Der Hamlettypus in der russischen Literatur.

De Gids. Amsterdam. Dezember 1904.

Schweden

4335 Farensіde, C. S.: A new Swedish Hamlet.

Skandinavisk Månadsrevy för undervisning i de tre hufvudspråken (Tyska, Engelska, Franska) redigerad af Universitetslektorerna vid Lunds Universitet Heinz Hungerland, C. S. Fearenside, Camille Polack. Lund. — Lund: Gleerupska Univ. — Bokhandeln. Heidelberg: Otto Ficker. Årg. 1—2. Maj 1905—1906. S. 168.

Spanien

4336 Hámlet, principe de Dinamarca, tragedia de Guillermo Shakespeare, novísima traducción literal y directa del ingles, exornada con profusión de notas aclaratorias y filológicas por T. Roviralta Borrell. Barcelona: Imprenta «La Renaixensa» 1905. 8°

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 42. 1906. S. 270—272 (von Johannes Fastenrath).

VI. AUSSEREUROPÄISCHE LÄNDER

4337 Lorenzo, Guiseppe de: Buddhist ideas in Shakespeare. I. II.

I: Buddhism. Rangoon. 1. 1903. S. 54—58.
II: Light of Dharma. 4. 1904. S. 242—246.

NACHTRÄGE

zu Werken, welche bereits in früheren Jahrgängen der Bibliographie verzeichnet sind.

(92) Allen, Ch.: Notes on the Bacon-Shakespeare-Question 1900.

Rezension: Preußische Jahrbücher. Hrsg. von H. Delbrück. Berlin. Bd. 123. Januar-März 1906. S. 558 (von Hermann Conrad: Shakspere-Literatur). Vgl. No. 4114.

(108) Gayley, Ch. M.: Representative English Comedies.

Rezension: Neue Philologische Rundschau. Hrsg. von Dr. C. Wagener und Dr. E. Ludwig in Bremen. Gotha. Jg. 1905. No. 2. S. 47—48 (von -l-).

(138) Gallup, E. W.: The Bi-literal Cypher of Sir Francis Bacon. Second Edition. [1900.]

Rezension: Preußische Jahrbücher. Hrsg. von H. Delbrück. Berlin. Bd. 123. Januar-März 1906. S. 557f. (von Hermann Conrad: Shakspere-Literatur). Vgl. No. 4114.

(264) Julius Caesar. Für den Schulgebrauch erklärt von G. Wack. Mit Wörterbuch. 1900.

Rezension: Neue Philologische Rundschau. Hrsg. von Dr. C. Wagener und Dr. E. Ludwig in Bremen. Gotha. Jg. 1905. No. 6. S. 140 f. (von Theodor Prosiegel.)

(287) Bormann, E.: Der Lucretia-Beweis. 1900.

Rezension: Preußische Jahrbücher. Hrsg. von H. Delbrück. Bd. 123. Januar-März 1906. S. 559 f. (von Hermann Conrad: Shakspere-Literatur). Vgl. No. 4114.

(360) Liebau, G.: König Eduard III. von England und die Gräfin von Salisbury. 1900.

Rezension: Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Literatur und über englischen Unterricht. Halle a. S. Bd. 15. No. 10. Oktober 1904. S. 299 f. (von R. Fischer).

(855) Phelps, Charles E.: Falstaff and Equity. 1901.

Rezension: Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Edited by Ch. Porter and Helen A. Clarke. Boston. Vol. 13 = New Series. Vol. 5. 1902. S. 599.

(968) Macbeth. Für den Schulgebrauch erklärt von G. Wack. Mit Wörterbuch. 1901.

Rezension: Neue Philologische Rundschau. Hrsg. von Dr. C. Wagener und Dr. E. Ludwig in Bremen. Gotha. Jg. 1905. No. 6. S. 140f. (von Theodor Prosiegel).

79) Bormann, E.: Die Kunst des Pseudonyms. 1901.
Rezension: Das Magazin für Litteratur. Berlin. Jg. 71. 1902. S. 64 (von Kurt Holm).

10) Wohlrab, M.: Aesthetische Erklärung Shakespeare'scher Dramen. Bd. 1. «Hamlet». 1901.
Rezension: Das Magazin für Litteratur. Berlin. Jg. 71. 1902. S. 61 (von Max Schütte).

30) Sherman, L. A.: What is Shakespeare? 1902.
Rezension: Neue Philologische Rundschau. Hrsg. von Dr. C. Wagener und Dr. E. Ludwig in Bremen. Gotha. Jg. 1904. No. 3. S. 67—68 (von Gustav Wack).

04) Macbeth. A Tragedy by William Shakespeare. Edited by K. Deutschbein. Ausgabe B. 1902.
Rezension: Die Neueren Sprachen. Zeitschrift für den neusprachlichen Unterricht. Hrsg. von Wilhelm Viëtor. Marburg i. H. Bd. 13 (Phon. Studien. Bd. 19, N. F. Bd. 13). S. 610.

25) Bormann, E.: Der Shakespeare-Dichter. Wer war's und wie sah er aus. 1902.
Rezensionen: Das Magazin für Litteratur. Berlin. Jg. 71. 1902. S. 343 (von Franz Philips). — Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik. Berlin. Jg. 6, 1 (— Der gesamten Reihe Bd. 11). 1904. S. 440 (von St.).

56) Franz, Wilhelm: Die Grundzüge der Sprache Shakespeares. 1902.
Rezension: Neue Philologische Rundschau. Hrsg. von Dr. C. Wagener und Dr. E. Ludwig in Bremen. Gotha. Jg. 1905. No. 15. S. 354—355 (v. R.).

59) Gelber, A.: An der Grenze zweier Zeiten. 1902.
Rezension: Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik. Berlin. Jg. 6, 1 (— Der gesamten Reihe Bd. 11). 1904. S. 440 (von St.).

)9) Opitz, H.: William Shakespeare als Charakterdichter I—III. 1902.
Rezension: Neue Philologische Rundschau. Hrsg. von Dr. C. Wagener und Dr. E. Ludwig in Bremen. Gotha. Jg. 1904. No. 4. S. 94 (von Gustav Wack).

54) Wohlrab, M.: Ästhetische Erklärung Shakespeare'scher Dramen. Bd. 2. Coriolan. 1902.
Rezension: Neue Philologische Rundschau. Hrsg. von Dr. C. Wagener und Dr. E. Ludwig in Bremen. Gotha. Jg. 1904. No. 5. S. 115—116 (von Gustav Wack).

56) Wolff, E.: Von Shakespeare zu Zola. Zur Entwickelungsgeschichte des Kunststils in der deutschen Dichtung. 1902.
Rezension: Neue Freie Presse. Wien. No. 14385.

57) Acheson, A.: Shakespeare and the Rival Poet . . . With a Reprint of Sundry Poetical Pieces by George Chapman . . . 1903
Rezension: The Publishers' Circular. London. Vol. 80. (January to June 1904.) New Series. Vol. 29. S. 135.

)6) Canning, A. S. G.: Shakespeare studied in Eight Plays. 1903.
Rezension: The Publisher's Circular. London. Vol. 80. (January to June 1904.) New Series. Vol. 29. S. 88.

2) Chambers, E. K.: The Mediaeval Stage. Vol. 1. 2. 1903.
Rezension: Preußische Jahrbücher. Hrsg. von H. Delbrück. Berlin. Bd. 125. Juli bis September 1906. S. 166—171.
Beiblatt zur Anglia. 17. Halle a. S. 1906. S. 353—361. (Gregor Sarrazin.)

4) Courthope, W. J.: A History of English Poetry. Vol. IV. Development and Decline of the Poetic Drama. 1903.
Rezension: Das litterarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. 6. Jg. Oktober 1903 bis 1904. Sp. 349 (in Elizabeth Lee: Englischer Brief).

1) Erskine, J.: The Elizabethan Lyric. A Study. 1903.
Rezension: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Braunschweig. Jg. 60. Bd. 115 (— N. Ser. Bd. 15). 1905. S. 227—230 (von A[lois] Brandl).

8) Lanier, S.: Shakespeare and his Forerunners . . . Vol. 1. 2. 1902. 8°
Rezension: Neue Philologische Rundschau. Hrsg. von Dr. C. Wagener und Dr. E. Ludwig in Bremen. Gotha. Jg. 1904. No. 226. S. 450—451 (von Heinrich Spies).

(1942) OWEN, Daniel E.: Relations of the Elizabethan Sonnet Sequences to Earlier English Verse especially that of Chaucer. Thesis . . . (Philadelphia. Press of Chilton Printing Company) 1903. (34 S.) 8°

(1945) POLLARD, A. W.: English Miracle Plays, Moralities and Interludes. Fourth Edition. 1903.

Rezension: Neue Philologische Rundschau. Hrsg. von Dr. C. Wagener und Dr. E. Ludwig in Bremen. Gotha. Jg. 1904. No. 305. S. 598 f. (von H. JANTZEN).

(1963) SECCOMBE, Th., and J. W. ALLEN: The Age of Shakespeare (1579—1631). Vol. I: Poetry and Prose. Vol. II: Drama. 1903.

Rezensionen: Neue Philologische Rundschau. Hrsg. von Dr. C. Wagener und Dr. E. Ludwig in Bremen. Gotha. Jg. 1904. No. 2. S. 40—43 (von H. JANTZEN). — Preußische Jahrbücher. Hrsg. von H. Delbrück. Berlin. Bd. 123. Januar-März 1906. S. 561 f. (von Hermann CONRAD: Shakspere-Literatur). Vgl. No. 4114.

(1982) SMITH, D. Nichol: Eighteenth Century Essays on Shakespeare. Notes. Index. 1903.

Rezension: Neue Philologische Rundschau. Hrsg. von Dr. C. Wagener und Dr. E. Ludwig in Bremen. Gotha. Jg. 1904. No. 20. S. 475—478 (von H. EMECKE).

(2041) SHAKESPEARES Dramen. Eine Auswahl . . . von Ludw. L. C. WATTENDORFF. 2. Aufl. der Ausg. von A. HAGER. 5 Bde. Freiburg i. B. 1903.

Rezension: Das litterarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. 6. Jg. Oktober 1903 bis 1904. Sp. 1635—1637.

(2053) SHAKESPEARE's Sonette. Übersetzt von M. J. WOLFF. 1903.

Rezension: Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung. Leipzig. 1904. No. 31. S. 124.

(2057) ANDERS, H. R. D.: Shakespeares Belesenheit.

Rezension: Magdeburgische Zeitung. 1904. No. 68 vom 7. Februar. Morgen-Ausgabe. Hauptblatt (von Eduard ENGEL: Ein Meisterwerk zur Shakespeare-Kunde) (s. No. 4133).

(2063) BEITRÄGE zur neueren Philologie. J. Schipper zum 19. Juli 1902 dargebracht. Wien und Leipzig. Braumüller 1902. (VII, 501 S.) 8°

Rezension: [zum Sonderabdruck von K. LUICK, Über Otway's «Venice Preserved»] Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Literatur und über englischen Unterricht. Halle a. S. Bd. 15. No. 8. August 1904. S. 234—236 (von F. P. v. WESTENHOLZ).

(2078) BRODMEIER, C.: Die Shakespeare-Bühne nach den alten Bühnenanweisungen. Weimar 1904.

Rezension: Neue Philologische Rundschau. Hrsg. von Dr. C. Wagener und Dr. E. Ludwig in Bremen. Gotha. Jg. 1904. No. 282. S. 546 f. (von H. JANTZEN).

(2092) DIECKOW, F.: John Florio's englische Übersetzung der Essays Montaignes und Lord Bacon's . . . 1903.

Rezension: Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Literatur und über englischen Unterricht. Halle a. S. Bd. 15. No. 8. August 1904. S. 236—238 (von Ph. ARONSTEIN).

(2104) ENGEL, E.: Shakespeare-Rätsel. 1904.

Rezensionen: Das litterarische Echo. Hrsg. von Dr. J. Ettlinger. Berlin. 6. Jg. Oktober 1903—1904. Sp. 1635—1637 — Preußische Jahrbücher. Hrsg. von H. Delbrück. Bd. 123. Januar-März 1906. S. 558 (von Hermann CONRAD: Shakspere-Literatur). Vgl. No. 4114 — Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik. Berlin. Jg 6, 1 (= Der gesamten Reihe Bd. 11). 1904. S. 440 — Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung. Leipzig. 1904. No. 31. S. 121 f. — Neue Philologische Rundschau. Hrsg. von Dr. C. Wagener und Dr. E. Ludwig in Bremen. Gotha. Jg. 1904. No. 149. S. 285 (von [H. JAN]TZ[EN].)

(2138) HERZ, E.: Englische Schauspieler und englisches Schauspiel zur Zeit Shakespeares in Deutschland. 1903.

Rezension: Das litterarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. 6. Jg. Oktober 1903 bis 1904. Sp. 662 (von Eugen KILIAN) — Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik. Berlin. Jg. 7, 1. Halbjahr (= Der gesamten Reihe Bd. 13). 1905. S. 482).

9) HESSEN, Robert: Leben Shakespeares. 1904.

Rezensionen: Das litterarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. 6. Jg. Oktober 1903—1904. Sp 1635—1637 — Magdeburgische Zeitung. Magdeburg. 1903. No. 652 — Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik. Berlin. Jg. 6, 1 (= Der gesamten Reihe Bd. 11). 1904. S. 439 f. (von ST.) — Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung. Leipzig. 1904. No. 31. S. 122 f. — Neue Philologische Rundschau. Hrsg. von Dr. C. Wagener und Dr. E. Ludwig in Bremen. Gotha. Jg. 1904. No. 194. S. 380—381 (von [H. JAN]TZ[EN].

3) INTERLUDE of the Four Elements. Mit einer Einleitung neu herausgegeben von Julius FISCHER. 1903. 8°

Rezension: Neue Philologische Rundschau. Hrsg. von Dr. C. Wagener und Dr. E. Ludwig in Bremen. Gotha. Jg. 1904. No. 3. S. 66—67 (von [H. JAN]TZ[EN]).

7) JUNG, H.: Das Verhältnis Thomas Middletons zu Shakespeare. 1904.

Rezension: Neue Philologische Rundschau. Hrsg. von Dr. C. Wagener und Dr. E. Ludwig in Bremen. Gotha. Jg. 1904. No. 14. S. 331—332. (von Josef HOFMILLER).

8) KARLOWA, Bemerkungen zu Shakespeares Macbeth.

Rezension: Literaturbl. f. germ. und roman. Philol. Jg. 27. 1906. S. 271. (O. GLOEDE).

8) MAUNTZ, Alfred von: Heraldik in Diensten der Shakespeare-Forschung. 1903.

Rezension: Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik. Berlin. Jg. 7, 2. Halbjahr (= Bd. 14 der gesamten Reihe.) 1905. S. 759—760.

2) MEYER, Erich: Shakespeare in Frankreich. I. II.

Rezension: Das litterarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. 6. Jg. 1903—1904. Sp. 999—1000.

4) SCHOENWERTH, R.: Die niederländischen und deutschen Bearbeitungen von Kyds Spanish Tragedy. 1903.

Rezension: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Hrsg. von Alois Brandl und H. Morf. Braunschweig. Jg. 60. Bd. 116 (der neuen Serie Bd. 16). 1906. S. 401—403 (von Otto MICHAEL).

5) SIEGFRIED, H.: Shakespeare-Brevier. 1903.

Rezension: Das litterarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. 6. Jg. 1903—1904. Sp. 1635—1637.

6) TRAUMANN, E.: College Shakespeare.

Rezension: Das litterarische Echo. Hrsg. von Dr. J. Ettlinger. Berlin. 6. Jg. Oktober 1903—1904. Sp. 430 (von J. E).

1) VISCHER, Fr. Th.: Vorträge, hrsg. von Robert Vischer. 2. Reihe: Shakespeare-Vorträge. Bd. 5. 1903.

Rezension: Literaturblatt für germanische und romanische Philologie. Leipzig. Jg. 27. 1906. No. 1. Sp. 11 f. (von Ludw. PROESCHOLDT).

8) WOLFF, M. J.: William Shakespeare. Studien und Aufsätze. 1903.

Rezension: Neue Philologische Rundschau. Hrsg. von Dr. C. Wagener und Dr. E. Ludwig in Bremen. Gotha. Jg. 1904. No. 10. S. 233—235 (von Hermann JANTZEN).

6) THE TAMING OF THE SHREW. Edited by R. Warwick BOND. (*The Arden Shakespeare.*) 1904.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 42. 1906. S. 261—262 (von F. W. MOORMAN).

1) ELLEN TERRY MINIATURE EDITION. 1904.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 42. 1906. S. 262 (von W[olfgang] K[ELLER]).

5) The Merchant of Venice. With The Adventures of Giannetto [From the Pecorone of Ser Giovanni Fiorentino] And other Illustrative Pieces. With an Introduction by Henry Morley. London, Paris, New York and Melborne. Cassell and Co., Ltd. 1904. (1 Taf, 192 S.) 16°

Cassell's National Library. Vol. 14.

8) Shakespeare's SONNETS. With Introduction and Notes by H. C. BEECHING. 1904.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 42. 1906. S. 272 (von A[lois] BRANDL).

2) SHRINE, At Shakespeare's: Poetical Anthology. Edited by Charles F. Forshaw. 1904.

Rezension: The Publishers' Circular. London. Vol. 82. January to June 1905 (= New Series. Vol 31). S. 36.

(2378) The PRAISE of Shakespeare. An English Anthology. Compiled by C. E. HUGHES. 1904.

Rezension: Das litterarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. 6. Jg. Oktober 1903 bis 1904. Sp. 1230.

(2399) BRADLEY, A. C.: Shakespearean Tragedy. Lectures on «Hamlet», «Othello», «King Lear», «Macbeth». 1904.

Rezension: Das litterarische Echo. Hrsg. von Dr. J. Ettlinger. Berlin. Jg. 7. 1904 bis 1905. No. 10. S. 717 (von Elizabeth LEE).

(2405) CAMPBELL, L.: Tragic Drama in Aeschylus, Sophocles, and Shakespeare. 1904.

Rezension: Das literarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. Jg. 7. Oktober 1904—1905. Sp. 718 (von Elizabeth LEE).

(2416) COLLINS, J. Ch.: Studies in Shakespeare. 1904.

Rezensionen: The Athenæum. London. 1904. March 12, S. 330 — Englische Studien. 36, 274 ff. (Konrad MEIER).

(2423) CREIGHTON, C.: Shakespeare's Story of His Life. 1904.

Rezensionen: Das litterarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. 6. Jg. Oktober 1903—1904. Sp. 1660 — Literarisches Zentralbatt. Leipzig. Jg. 57. 1906. Sp. 58 f. (von Ldw. PR[ÖSCHOLDT]) — Spectator. London. Vol. 93. August 6, 1904. S. 189 f.

(2440) ELTON, Ch. J.: William Shakespeare, his Family and Friends. 1904.

Rezensionen: Das litterarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. Jg. 7. Oktober 1904 bis 1905. No. 4. S. 271 (Englischer Brief von Elizabeth LEE) — The Publishers' Circular. London. Vol. 82. January to June 1905 (= New Series. Vol. 31). S. 81—82.

(2444) EMERSON, Ralph Waldo: Shakespeare.

Atlantic Monthly. Boston, Mass. Vol. 94. 1904. Sept. S. 365 ff.

(2445) GARNER, An English: Some Longer Elizabethan Poems. With an Introduction by A. H. BULLEN. 1904.

Rezension: The Publishers' Circular. London. Vol. 80 (January to June 1904). New Series. Vol. 29. S. 488.

(2446) GARNER, An English: Shorter Elizabethan Poems. With an Introduction by A. H. BULLEN. 1904.

Rezension: The Publishers' Circular. London. Vol. 80 (January to June 1904). New Series. Vol. 29. S. 488.

(2458) GARNETT, R.: William Shakespeare, Pedagogue and Poacher. 1905.

Rezensionen: Das literarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. Jg. 7. Oktober 1904 bis 1905. Sp. 578 f. (von Elizabeth LEE) — The Publishers' Circular. London. Vol. 82. January to June 1905 (= New Series. Vol. 31). S. 462 f.

(2501) LAMBERT, D. H.: Shakespeare Documents. 1904.

Rezensionen: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 42. 1906. S. 247 (von Wolfgang KELLER) — The Publishers' Circular. London. Vol. 80 — New Series. Vol. 29. January to June 1904. S. 78.

(2502) LEE, S.: Great Englishmen of the Sixteenth Century. 1904.

Rezensionen: Baconiana. A Quarterly Magazine. London. Third Series. Vol. III. No. 10. S. 112—124 (von George STRONACH. Vgl. No. 3749) — Das litterarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. Jg. 7. 1904—1905. No. 6. S. 429 f. (Englischer Brief von Elizabeth LEE).

(2530) RHYS, E.: The Tragedy of «King Richard III». (Pictures by E. A. ABBEY.)

Harper's Magazine. New York. Vol. 108. January 1904. S. 173 ff.

(2565) SULLIVAN, Sir Edward: A Forgotten Volume in Shakespeare's Library.

Rezension: Das litterarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. 6. Jg. Oktober 1903—1904. Sp. 790 (von Elizabeth LEE).

(2570) THISELTON, Alfred Edward: Some Textual Notes on «A Midsummer Nights Dream». London: Elkin Mathews 1903. (92 S.) 8°

(2574) TREE, H. Beerbohm: The Humanity of Shakespeare.

Rezension: Das litterarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. 6. Jg. Oktober 1903—1904. Sp. 1512 f. (von Elizabeth LEE).

7) WENDELL, B.: The temper of the seventeenth century in English literature. New York. Scribner. London. Macmillan and Co., Ltd. 1904. (VIII, 360 S.) 8°

Rezension: Anglia. Beiblatt: Mitteilungen über englische Sprache und Literatur und über englischen Unterricht. Hrsg. von Max Friedrich Mann. Halle a. S. Bd. 17. No. 2. S. 52—55 (von Philipp ARONSTEIN).

0) SHAKESPEAREDRAMEN («Romeo und Julia», «Othello», «Lear», «Macbeth»). Nachgelassene Übersetzungen von Otto GILDEMEISTER, herausgegeben von Heinrich SPIESS. 1904.

Rezensionen: Das litterarische Echo. Hrsg. von Dr. Jos. Ettlinger. Berlin. Jg. 7. 1904-5. No. 21. S. 1589 f. (von W[ilhelm] WETZ). — Kölnische Volkszeitung 1906. 17. Mai. (Leo van HEEMSTEDE).

8) BOBSIN, Otto: Shakespeares «Othello» in englischer Bühnenbearbeitung.

Rezension: Englische Studien. Bd. 37. 1906. S. 147 ff. (von Hermann JANTZEN).

4) DAMES, G.: Roger Boyles «Henry V.», besonders verglichen mit dem gleichnamigen Stücke von Shakespeare. 1904.

Rezension: Neue Philologische Rundschau. Hrsg. von Dr. C. Wagener und Dr. E. Ludwig in Bremen. Gotha. Jg. 1905. No. 5. S. 117—118 (von H. JANTZEN).

9) EICHHOFF, Th.: Unser Shakespeare. IV. Die beiden ältesten Ausgaben von «Romeo and Juliet». 1904.

Rezension: Deutsche Literaturzeitung. Berlin und Leipzig. Jg. 27. 1906. No. 13. Sp. 805 f.

4) ERBE, Th.: Die Locrinesage und die Quellen des Pseudo-Shakespeare'schen Locrine. 1904

Rezensionen: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 42. 1906. S. 239—240 (von R[udolf] FISCHER). — Preußische Jahrbücher. Hrsg. von H. Delbrück. Berlin. Bd. 123. Januar-März 1906. S. 567—568 (von Hermann CONRAD: Shakspere-Literatur). Vgl. No. 4114. — Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Hrsg. von Alois Brandl und H. Morf. Braunschweig. Jg. 60. Bd. 116 (der neuen Serie Bd. 16). 1906. S. 171 f. (von Ernst KRÖGER).

8) GAEHDE, Chr.: David Garrick als Shakespeare-Darsteller und seine Bedeutung für die heutige Schauspielkunst. 1904.

Rezensionen: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Hrsg. von Alois Brandl und Heinrich Morf. Braunschweig. Bd. 116 (— der Neuen Serie Bd. 16). 1906. S. 193—195 (von R. FISCHER). — Das litterarische Echo: Hrsg. von Josef Ettlinger. 8. Jg. Oktober 1905—1906. Berlin. Sp. 253 f. (von Paul LEGBAND).

3) GOADBY, E.: The England of Shakespeare . . . hrsg. von O. HALLBAUER. Bielefeld . . . 1904.

Rezension: Die Neueren Sprachen. Zeitschrift für den neusprachlichen Unterricht. Hrsg. von Wilhelm Viëtor. Marburg i. H. 1905—1906. Bd. 13 (Phon. Studien. Bd. 19, N. F. Bd. 13). S. 612 f.

9) HOLZER, G.: Shakespeare's Tempest in Baconian light. 1904.

Rezensionen: Preußische Jahrbücher. Hrsg. von H. Delbrück. Bd. 123. Januar—März 1906. S. 559 (von Hermann CONRAD: Shakspere-Literatur). Vgl. No. 4114. — Literarisches Zentralblatt. Leipzig. Jg. 57. 1906. No. 3. Sp. 102 (von Ldw. PR[ÖSCHOLDT]).

1) KRONEBERG, Erich: George Peele's «Edward the First». Eine literarhistorische Untersuchung. 1903.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 42. 1906. S. 278—279 (von R[udolf] FISCHER).

5) LOEWE, H., Shakespeare-Studien.

Rezension: Englische Studien. Bd. 37. S. 149 (von O. GLÖDE).

6) OTT, A.: Die italienische Novelle im englischen Drama von 1600 bis zur Restauration. 1904.

Rezension: Anglia. Beiblatt: Mitteilungen über englische Sprache und Literatur und über englischen Unterricht. Hrsg. von Max Friedrich Mann. Halle a. S. Bd. 17. Nr. 1. 1906. S. 19 f. (von Phil. ARONSTEIN).

7) PERRETT, W.: The Story of King Lear from Geoffrey of Monmouth to Shakespeare. 1904.

Rezensionen: Anglia. Beiblatt: Mitteilungen über englische Sprache und Literatur und über englischen Unterricht. Hrsg. von Max Friedrich Mann. Halle a. S. Bd. 17. No. 2. S. 42—49 (von Konrad MEIER). — Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Hrsg. von Alois Brandl und H. Morf. Braunschweig. Jg. 60. Bd. 116 (der neuen Serie Bd. 16). S. 171 f. (von Ernst KRÖGER).

(2670) Proelss, Robert: Von den ältesten Drucken der Shakespeare'schen Dramen... 1905.

Rezensionen: Literarisches Zentralblatt. Leipzig. Jg. 57. 1906. Sp. 26 (von Ldw. Pr[öscholdt]). — Das literarische Echo. Hrsg. von Dr. Josef Ettlinger. Berlin. 8. Jg. Oktober 1905—1906. Sp. 1224 f. (von Eugen Kilian: Shakespeare-Literatur).

(2679) Schomburg, E. H.: The Taming of the Shrew. Eine Studie zu Shakespeares Kunst. Halle a. S. 1904.

Rezension: Preußische Jahrbücher. Hrsg. von H. Delbrück. Berlin. Bd. 125. Juli bis September 1906. S. 166—171.

(2681) Schulz, E.: Das Verkleidungsmotiv bei Shakespeare mit Untersuchung der Quellen. 1904.

Rezension: Das literarische Echo. Hrsg. von Dr. Josef Ettlinger. Berlin. 8. Jg. Oktober 1905—1906. Sp. 1223.

(2693) Weber, G.: Davenants «Macbeth» im Verhältnis zu Shakespeares gleichnamiger Tragödie.

Rezension: Englische Studien. Bd. 37. 1906. S. 154 (von O. Glöde).

(2697) Zenke, Hermann: Drydens «Troilus und Cressida» im Verhältnis zu Shakespeares Drama . . .

Rezension: Englische Studien. Bd. 37. 1906. S. 157 (von O. Glöde).

(2698) Zenker, R.: Boeve-Amlethus. 1905.

Rezensionen: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 42. 1906. S. 285—295 (von H. Anders). — Beiblatt zur Anglia. 17. 1906. S. 332—334 (von Konrad Meier). — Englische Studien. Bd. 36. S. 284 ff. (von F. Lindner).

(2711) Eckwall, E.: Shakespeare's Vocabulary. Its etymological elements. I. 1903.

Rezension: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Hrsg. von Alois Brandl und H. Morf. Braunschweig. Jg. 60. Bd. 116 (der neuen Serie Bd. 16). 1906. S. 403—406 (von Otto L. Jiriczek).

(2715 a) The Works of William Shakespeare according to the Orthography and Arrangement of the More Authentic Quarto and Folio Versions. Edited by F. J. Furnivall. I. Love's Labour's Lost. London 1904. 4°

Old Spelling Edition in 40 vols.

(2720) A Midsummer Night's Dream edited by H. Cunningham. (*The Arden Shakespeare.*) 1905.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 42. 1906. S. 260—261 (von F. W. Moorman).

(2721) *Methuen's Standard Library.* The Works of William Shakespeare. Vol. 2. 1905.

Rezension: The Publisher's Circular. London. Vol. 82. January to June 1905 (= New Series. Vol. 31). S. 702.

(2725) The Works of William Shakespeare. In 10 Vols. Stratford-on-Avon: Shakespeare Head Press. 8°

Bisher sind erschienen Vol. 1—4. Vgl. No. 2725 a.

Neu erschien 1906: Vol. 5.

Rezensionen: [zu vol. IV und V:] Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January—June 1906. S. 339 f.

(2737) Tragedy of Coriolanus. Edited for the use of Students by A. W. Verity. (XXXVI, 308 S.) 1905.

Rezensionen: Revue critique d'histoire et de littérature. Paris. Année 40. 1. Semestre (= Nouv. Série — T. 61. 1906. S. 512—513 (von Ch Bastide). — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg 42. 1906. S. 269—270 (von W[ilhelm] Franz).

(2738) Coriolanus. 1905. (Cassell's National Library. No. 74.)

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 42. 1906. S. 259—260 (von F. W. Moorman). (Der Artikel enthält auch Besprechungen anderer in Cassells National Library erschienener Dramen Shakespeares).

(2766) Julius Caesar. Introduction and Foot-notes by W. J. Craig. London 1905.

Rezension: The Publishers' Circular. London. Vol. 82. January to June 1905 (= New Series Vol. 31). 1905. S. 130.

791) KING RICHARD III. Introduction and Foot-notes by W. J. CRAIG. London 1905.

Rezension: The Publishers' Circular. London. Vol. 82. January to June 1905 (= New Series Vol. 31). 1905. S. 130.

819) Shakespeare's SONNETS, with a note by A. H. BULLEN. 1905.

Rezension: The Athenæum. London. July to December 1905. No. 4055. S. 78.

828) Shakespeare's MASTER PASSAGES. Guide in Miniature . . . Selected by John Hogben 1905.

Rezension: The Publishers' Circular. London. Vol. 82. 1905 (= New Series, Vol. 31). January to June. S. 678.

867) BEAUMONT, Francis, and John FLETCHER: The Works . . . edited by Arnold GLOVER. In ten volumes. Vol. I. 1905.

Mit einer Vorrede von A. R. WALLER.
Rezensionen: Revue critique d'histoire et de littérature. Paris. Année 40. No. 16. — The Library. Edited by J. Y. W. MacAlister and A. W. Pollard. London. Vol. 7. No. 26 April 1906. S. 192 ff. (von W[alter] W. GREG: Two Reviews). Vgl. unter No. 3843. — The Athenæum. London. July—December, 1905. No. 4074. S. 732 f.

878) BROOKE, St. A.: On Ten Plays of Shakespeare. 1905.

Rezensionen: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 42. 1906. S. 246 (von A[lois] BRANDL). — Preußische Jahrbücher. Hrsg. von H. Delbrück. Berlin. Bd. 123. Januar—März 1906. S. 566 f. (von Hermann CONRAD: Shakspere-Literatur). — Modern Language Review. Edited by J. G. Robertson. Cambridge. Vol. 1. No. 4. July 1906. S. 334—337 (by G. C. Moore SMITH). — The Saturday Review. London. Vol. 101. 1906. S. 205 f.: (TWADDLE from a great scholar).

884) CAMPBELL, L., Tragic Drama in Aeschylus, Sophocles, and Shakespeare. 1904.

Rezensionen: Neue Philologische Rundschau. Hrsg. von C. Wagener und E. Ludwig. Gotha. 1906. No. 7. — Das litterarische Echo Hrsg. von Dr. Jos. Ettlinger. Berlin. Jg. 7. 1904—05. No. 10. S. 718 (von Elizabeth LEE).

885) CARTER, T.: Shakespeare and Holy Scripture, with the Version he used. 1905.

Rezension: Review of Theology and Philosophy. Edited by A. Menzies. Edinburgh. Vol. I. No. 7 (von L. CAMPBELL).

907) QUILLER-COUCH, A. T.: Shakespeare's Christmas and other Stories. 1905.

Rezensionen: The Athenæum. London. July to December 1905. No. 4060. S. 245. — The Publishers' Circular. London. Vol. 83. July to December 1905 (= New Series. Vol. 32). S. 268.

910 b) CRASHAW, R.: Poems. Edited by J. R. TUTIN. 1905.

Rezension: Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January—June, 1906. S. 160.

948) EVANS, M. B.: Der bestrafte Brudermord. Sein Verhältnis zu Shakespeares «Hamlet».

Rezension: Englische Studien 36, 290 ff. (Hans GERSCHMANN).

970) GODLEY, Eveline C.: A Plea for the Protection of Shakespeare.

Rezension: Das litterarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. 6. Jg. Oktober 1903 bis 1904. Sp. 497.

972) GRAY, Ch. H.: Lodowick Carliell. 1905.

Rezensionen: Revue critique d'histoire et de littérature. Paris. Année 40. 1. Sem. (= Nouv. Sér. — T. 61). 1906. No. 1. S. 18 — Athenæum. London. January-June 1905. S. 28.

973) GRAY, J. W.: Shakespeare's Marriage: His Departure from Stratford and other Incidents in his Life. 1905.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 42. 1906. S. 257—258 (von A[lois] BRANDL).

974) GREENE, Robert: The Plays & Poems. Edited with introductions and notes by J. Churton COLLINS, Litt. D. (Professor of English litterature in the University of Birmingham.) Vol. 1, 2. Oxford: Clarendon Press 1905. (1 Tafel, XI, 320 S. — 2 Bl., 416 S.) 8°

Inhalt [Vol. I:] Facsimile of a Portion of the Alleyn MS. of Orlando Furioso — Preface — General Introduction — Introduction to Alphonsus — Aphonsus, King of Arragon — Introduction to Looking Glasse — A Looking Glasse — Introduction to Orlando Furioso — Orlando Furioso — The Alleyn MS. — Notes: Alphonsus — Looking Glasse — Orlando Furioso — [Vol. II:] Introduction to Frier Bacon — Frier Bacon and Frier Bongay — Introduction to James IV — James the Fourth — Introduction to the Pinner — The Pinner of Wakefield — Introduction to a Maidens Dreame — A Maidens Dreame — Poems from the Novels — Notes: Frier Bacon — James the Fourth — The Pinner of Wakefield — A Maidens Dreame — Poems from the Novels — Appendix: England's Parnassus — Glossarial Index — Index.

Rezensionen: The Modern Language Review. Edited by John G. Robertson. Cambridge. Vol. 1. No. 3. April 1906. Review (von W. W. GREG) — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 42. 1906. S. 236—239 (von Wolfgang KELLER) — The Athenæum. London. July-Dezember 1905. No. 4072. S. 648.

(2976 a) GREG, W. W.: Capell's Shakespeariana. 1903 [nicht 1904].

(3030 a) HUME, M.: Spanish Influence on English Literature. 1905.

Rezension: Modern Language Review. Edited by J. G. Robertson. Cambridge. Vol. 1. No. 4. July 1906. S. 351 f. (von H. OELSNER).

(3057) JERROLD, W.: Charles Lamb. 1905.

Rezension: The Athenæum. London. July-Dezember 1905. No. 4075. S. 756.

(3063) JONSON, Ben: Bartholomew Fair. Edited by Carroll Storr ALDEN. 1904.

Rezension: The Athenæum. London. July-December 1906. No. 4065. S. 411.

(3064) JONSON, B.: The Devil is an Ass. Edited by W. S. Johnson. 1905.

Rezension: Revue critique d'histoire et de littérature. Paris. Année 40. 1. Semestre (= Nouvelle Sér. — T. 61). 1906. S. 372 (von Ch. BASTIDE).

(3066) JONSON, Ben: Poetaster. Edited by Herbert S. MALLORY. 1905.

Rezension: The Athenæum. London. July-December 1905. No. 4065. S. 411.

(3083) [LAMB, Charles and Mary:] Tales from Shakespeare. «As You Like It» and «The Tempest» Illustr. by Edith Ewen. [Second. Ed.] London [1903].

(3095) LEE, Sidney: The Commemoration of Shakespeare.

Rezension: Das litterarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. 7. Jg. Oktober 1904 bis 1905. Sp. 1194.

(3097) LEE, Sidney: Elizabethan Sonnets. Vol. 1. 2. 1904.

Rezension: Das litterarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. 6. Jg. Oktober 1903 bis 1904. Sp. 1365 (von Elizabeth LEE).

(3106) LUCAS, E. V.: The Life of Charles Lamb. Vol. 1. 2. 1905.

Rezensionen: The Athenæum. London. July-December 1905. No. 4075. S. 756 — Quarterly Review. London. Vol. 204. 1906. S. 162—186 (von Sidney T. IRWIN).

(3121) MCSPADDEN, J. Walker: Shakespearean Synopses. Outlines or Arguments of the Plays of Shakespeare. London 1905. 12°

Rezensionen: Preußische Jahrbücher. Hrsg. von H. Delbrück. Berlin. Bd. 123. Januar-März 1906. S. 561 (von Hermann CONRAD: Shakspere-Literatur). Vgl. No. 4114 — Notes and Queries. London. Series 10. Vol. 5. January-June 1906. S. 200.

(3166) PITT-LEWIS, G.: The Shakespeare Story. An Outline. 1904.

Rezensionen: Baconiana. A Quarterly Magazine. London. Third Series. Vol. III. No. 10. S. 130 f. (von CANTAB. — Replik von G. PITT-LEWIS). Vgl. No. 3749.

(3184) REYNOLDS, G. F.: Some Principles of Elizabethan Staging. I. II. 1905.

Rezensionen: Das litterarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. Jg. 7. Oktober 1904—1905. Sp. 1421 — Ebenda Sp. 1782.

(3188) ROBERTSON, J. M.: Did Shakespeare write «Titus Andronicus»? 1905.

Rezension: Modern Language Review. Edited by J. G. Robertson. Cambridge. Vol. 1. No. 4. July 1906. S. 337—341 (von W. W. GREG).

(3206 b) SCOTT, Cl.: Some notable «Hamlets» of the present time. Popular ed. 1905.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 42. 1906. S. 274—275 (von Ferdinand GREGORI).

(3252) STADEN, W[ilhelm] von: Entwickelung der Präsens-Indicativ-Endungen im Englischen . . . von ungefähr 1500 bis auf Shakespeare. 1903. (109 S.) 8°

Philosophische Inaugural-Dissertation von Rostock 1903.

Rezension: Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Literatur und über engl. Unterricht. Halle a. S. Bd. 15. No. 8. S. 225—233 (von W[ilhelm] FRANZ).

(3255) STEPHENSON, H. Th.: Shakespeare's London. 1905.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 42. 1906. S. 255—256 (von Wolfgang KELLER).

(3258) STOTSENBURG, J. Hawley: An Impartial Study of the Shakespeare Title. 1904.

Rezensionen: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 42. 1906. S. 247 (von W[ilhelm] DIBELIUS) Baconiana. A Quarterly Magazine. London. Third Series. Vol. 3. No. 10. S. 128 f. (R. A. SMITH: The Notal Weed).

(3267) STRONACH, George: Was Bacon a Poet?

Rezension: Das litterarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. Jg. 7. Oktober 1904 bis 1905. Sp. 1007 (von Elizabeth LEE).

(3270) SWINBURNE, Algernon Charles: Othello. Pictures by E. A. ABBEY.

Harper's Magazine. New York. Vol. 107. 1904. Oktober. S. 659.

(3278) TERRY, Ellen: The Letters in Shakespeare's Plays.

Rezension: Das litterarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. 7. Jg. Oktober 1904 bis 1905. Sp. 1646.

(3314) WILLIAMS, W. H.: Specimens of the Elizabethan Drama from Lyly to Shirley. 1905.

Rezensionen: Modern Language Review. Edited by J. G. Robertson. Cambridge. Vol. 1. No. 4. July 1906. S. 356 (von W. W. GREG) — Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Hrsg. von Alois Brandl und H. Morf. Braunschweig. Jg. 60 Bd. 113 (der neuen Serie Bd. 16). 1906. S. 400 (von Ernst KRÖGER) — The Athenaeum. London. July-December 1905. No. 4065. S. 411.

(3315) WILLOBIE, H.: His Avisa. With an Essay towards its Interpretation by Charles HUGHES. 1905.

Rezensionen: Die Besprechungen im Athenaeum, in der Academy and Literature, im Jahrbuch der D. Sh.-Ges., der Saturday Review, Manchester Guardian, Scotsman, Yorkshire Post and Pall Mall Gazette finden sich teilweise abgedruckt im Athenaeum. London. July-December 1905. No. 4072. S. 632.

(3326) SHAKESPEARE's dramatische Werke. Übersetzt von A. W. SCHLEGEL und L. TIECK. Revid. von H. CONRAD. Bd. 1—5. (1905).

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 42. 1906. S. 262—269 (von Richard M. MEYER).

(3338) ANKENBRAND, H.: Die Figur des Geistes im Drama der englischen Renaissance.

Rezension: Konrad Meyer. Beiblatt zur Anglia. 17. 1906. S. 335.

(3340) BAESKE, W.: Oldcastle-Falstaff in der englischen Literatur bis zu Shakespeare. 1905.

Rezensionen: Deutsche Literaturzeitung. Berlin und Leipzig. Jg. 27. 1906. No. 14. Sp. 868—870 (von Wilhelm DIBELIUS) — The Modern Language Review. Cambridge. Vol. 2. No. 1. Oktober 1906. S. 72 f. (von G. C. Moore SMITH) — Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Hrsg. von A. Brandl und H. Morf. Braunschweig. Bd. 117. N. Serie Bd. 17. H. 1/2. S. 191—193 (von Ernst KRÖGER). — Englische Studien. Bd. 37. 1906. S. 144 (von Fr. BRIE).

(3344) BETZ, L.-P.: La littérature comparée. 2. éd. publ. par F. Baldensperger. 1904.

Rezension: Literarisches Zentralblatt. Leipzig. Jg. 57. 1906. No. 9. Sp. 318 f. (von —IER).

(3348) BODE, E.: Die Lear-Sage vor Shakespeare mit Ausschluß des älteren Dramas und der Ballade. 1904.

Rezension: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Hrsg. von Alois Brandl und H. Morf. Braunschweig. Jg. 60. Bd. 116 (der neuen Serie Bd. 16). 1906. S. 171 f. (von Ernst KRÖGER).

(3354) CONRAD, H.: Schwierigkeiten der Shakespeare-Übersetzung.

Rezension: Zeitschrift für franz. und engl. Unterricht. Bd. 5. 1906. S. 268 (KALUZA).

(3362) DEIBEL, Fr.: Dorothea Schlegel als Schriftstellerin im Zusammenhang mit der romantischen Schule. 1905.

Rezensionen: Deutsche Literaturzeitung. Berlin und Leipzig. Jg. 27. 1906. No. 17. Sp. 1056—1058 (von Harry MAYNC) — Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen Braunschweig. Jg. 60. Bd. 115 (= N. Ser. Bd. 15). 1905. S. 213 (von Richard M. MEYER) — Das literarische Echo. Hrsg. von Dr. Josef Ettlinger. Berlin. 8. Jg. Oktober 1905—1906. S. 572 f.

(3365) DILTHEY, W.: Das Erlebnis und die Dichtung. (II, 405 S.) 1906.

Rezensionen: Jahrbuch d. D. Sh.-Ges. Jg. 42. 1906. S. 228—230 (von Robert PETSCH) — Literarisches Zentralblatt. Leipzig. Jg. 57. 1906. No. 28. Sp. 977 f. (von M. K.).

(3366) DOWDEN, E.: Shakespeare . . . übersetzt von TAUSIG. (1905.)

Rezensionen: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 42. 1906. S. 244 (von W[ilhelm] DIBELIUS) Das literarische Echo. Hrsg. von Dr. Josef Ettlinger. Berlin. 8. Jg. Oktober 1905 bis 1906. Sp. 1219 f. (von Eugen KILIAN: Shakespeare-Literatur).

(3380) ENGEL, E.: Geschichte der englischen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. 6. Aufl. 1906.

Rezensionen: Literarisches Zentralblatt. Leipzig. Jg. 57. 1906. No. 6. Sp. 227 — Neue Philologische Rundschau. Hrsg. von Dr. C. Wagener und Dr. E. Ludwig in Bremen. Gotha. Jg. 1906. No. 13 (von K. PUSCH).

(3381) ENGEL, E.: William Shakespeare. Leben und Werke. 3. Aufl. 1906.

Rezension: Das literarische Echo. Hrsg. von Dr. Jos. Ettlinger. Berlin. 8. Jg. Oktober 1905—1906. Sp. 1217—1225 (von Eugen KILIAN: Shakespeare-Literatur).

(3393) FRANZ, W.: Orthographie, Lautgebung und Wortbildung in den Werken Shakespeares mit Ausspracheproben. 1905.

Rezensionen: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 42. 1906. S. 248—254 (von R[udolf] BROTANEK) — Modern Language Review. Edited by J. G. Robertson Cambridge. Vol. 1. No. 4. July 1906. S. 342 (von Allen MAWER) — Literarisches Zentralblatt. Leipzig. Jg. 57. No. 16. Sp. 578—579 (von Ldw. PR[ÖSCHOLDT]) — Revue critique d'histoire et de littérature. Paris. Année 40. 1. Semestre (= Nouv. Série. T. 61). 1906. No. 24. S. 465 f. (von Ch. BASTIDE).

(3398) GENÉE, R.: W. Shakespeare in seinem Werden und Wesen. 1905.

Rezensionen: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 42. 1906. S. 241—244 (von F. P. v. WESTENHOLZ) — Münchener Neueste Nachrichten. 1906. No. 292 vom 25. Juni. S. 9 (von G. A. MÜLLER) — Literarisches Zentralblatt. Leipzig. Jg. 57. 1906. No. 19. Sp. 657—658 (von Ldw. PR[ÖSCHOLDT]) — Das literarische Echo. Hrsg. von Dr. Jos. Ettlinger. Berlin. 8. Jg. Oktober 1905—1906. Sp. 1217—1225 (von Eugen KILIAN: Shakespeare-Literatur) — Vossische Zeitung. Berlin. 1906. Sonntagsbeilage No. 11 (von Alfred KLAAR).

(3408) HARTMANN, F.: Sechs Bücher Braunschweigischer Theater-Geschichte. 1905.

Rezension: Literarisches Zentralblatt. Leipzig. Jg. 56. 1905. No. 5. Sp. 184 (von Hans LEGBAND).

(3412) HEINRICH, P.: Die Namen der Hamlettragödie. 1905.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 42. 1906. S. 258—259 (von H. ANDERS).

(3416) HERRIG, L.: British Classical Authors with biographical notices. 86. ed. by M. Förster. 1906.

Rezension: Neue Philologische Rundschau. Hrsg. von Dr. C. Wagener und Dr. E. Ludwig in Bremen. Gotha. Jg. 1905. No. 10. S. 233—235 (von F. PABST).

(3423) HOLZER, G.: Bacon-Shakespeare, der Verfasser des «Sturms» 1905.

Rezension: Baconiana. A Quarterly Magazine. London. Vol. 4. No. 13. January 1906. S. 66 f.

(3429) JESPERSON, O.: Growth and structure of the English language. London 1905.

Rezensionen: The Modern Language Review. Edited by John G. Robertson. Cambridge. Vol. 1. No. 3. April 1906. Reviews (von A. MAWER) — Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Hrsg. von Alois Brandl und H. Morf. Braunschweig. Jg. 60. Bd. 116 (der neuen Serie Bd. 16). 1906. S. 476 f.

(3438) KILIAN, E.: Dramaturgische Blätter. Aufsätze und Studien . . . München und Leipzig 1905.

Rezensionen: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 42. 1906. S. 273—274 (von Christian GAEHDE) — Das litterarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. Jg. 7. Oktober 1904 bis 1905. Sp. 1687 ff. (von Alexander von WEILEN) — Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik. Berlin. Jg. 8, 1. Halbjahr (= Bd. 15 der gesamten Reihe). 1905. S. 219 (von H[einrich] ST[UEMCKE]).

(3442) KOHLRAUSCH, Robert: Klassische Dramen und ihre Stätten. Illustriert von Peter Schnorr. 1903.

Rezensionen: Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik. Berlin. Jg. 6, 1 (= Der gesamten Reihe Bd. 11). 1904. S. 440 (von ST.) — Das litterarische Echo. Hrsg. von Dr. Josef Ettlinger. Berlin. Jg. 7. 1904—1905. No. 11. S. 817 f. (von Gustav MANZ).

(3448) KRUISINGER, E.: A Grammar of the Dialect of West Somerset. 1905.

Rezensionen: Anglia. Beiblatt: Mitteilungen über englische Sprache und Literatur und über englischen Unterricht. Hrsg. von Max Friedrich Mann. Halle a. S. Bd. 16. No. 6. S. 161—168 (von K. LUICK) — Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Hrsg. von Alois Brandl und H. Morf. Braunschweig. Jg. 60. Bd. 116 (der neuen Serie Bd. 16). 1906. S. 413—421 (von Carl SCRIBA).

456b—d) Lippmann, E. O. von: Abhandlungen und Vorträge zur Geschichte der Naturwissenschaften. 1906. (XII, 590 S.) 8°
Rezension: Deutsche Literaturzeitung. Berlin u. Leipzig. Jg. 27. 1906. No. 36. Sp. 2288 bis 2290 (von E. Gerland).

457) Lippmann, J.: Die Liebe in der dramatischen Literatur. 1904.
Rezension: Das litterarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. 6. Jg. Oktober 1903 bis 1904. Sp. 1743 (von Carl Hagemann).

67) Martersteig, M.: Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert. 1904.
Rezensionen: Das litterarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. Jg. 7. Oktober 1904—1905. Sp. 396—399 von Ferdinand Gregori: Hundert Jahre Theater) — Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik. Berlin. Jg. 7, 2. Halbjahr (— Bd. 14 der gesamten Reihe). 1905. S. 1042 f. (Heinrich Stümcke: Zur neuesten Theatergeschichte und Dramaturgie).

70) Massinger, Ph.: Der Herzog von Mailand . . . Frei bearb. von H. Conrad. (1904.)
Rezension: Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik. Berlin. Jg. 7, 1. Halbjahr (— Der gesamten Reihe Bd. 13). S. 438.

71) Mauerhof, E.: Shakespeareprobleme. 1905.
Rezensionen: Jahrbuch der D Sh.-Ges. Jg. 42. 1906. S. 244—245 (von Ernst Kröger) — Das literarische Echo. Hrsg. von Dr. Josef Ettlinger. Berlin. 8. Jg. Oktober 1905—1906. Sp. 1221 f. (Eugen Kilian: Shakespeare-Literatur).

75) Meyer, Erich: Shakespeare in Frankreich.
Rezension: Das litterarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. 6. Jg. Oktober 1903 bis 1904. Sp. 999.

78) Moorman, F. W.: The Interpretation of Nature in English Poetry from Beowulf to Shakespeare. 1905.
Rezensionen: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 42. 1906. S. 231—233 (von Wolfgang Keller) — Literarisches Zentralblatt. Leipzig. Jg. 57. 1906. No. 28. Sp. 976 (von Ldw. Pr[oescholdt]) — The Modern Language Review. Cambridge. Vol. 2. No. 2. January 1907. S. 179—181 (von C. H. Herford).

)4) Schipper, J.: Neue Beiträge zur Shakespeare-Bacon-Hypothese. (1905.)
Rezension: Preußische Jahrbücher. Hrsg. von H. Delbrück. Berlin. Bd. 123. Januar-März 1906. S. 556 f. (von Hermann Conrad: Shakspere-Literatur). Vgl. No. 4114.

)1) Stassow, Wladimir: Über Shakespeares «Kaufmann von Venedig» und das Shylock-Problem. 1905.
Rezensionen: Das literarische Echo. Hrsg. von Dr. Jos. Ettlinger. Berlin. Jg. 7. 1904 bis 1905. No. 6. S. 437 f. (von Arthur Luther) — Ebenda Jg. 8. 1905—1906. No. 17. Sp. 1223 f. (von Eugen Kilian: Shakespeare-Literatur).

)1) Vershofen, W.: Charakterisierung durch Mithandelnde in Shakespeares Dramen. (1905.)
Rezensionen: Deutsche Literaturzeitung. Berlin und Leipzig. Jg. 27. 1906. No. 18. Sp. 1118 (von W. Franz) — Englische Studien. Bd. 36. 1906. S. 409 ff. (von R. Petsch).

)2) Vischer, Fr. Th.: Vorträge . . . hrsg. von Robert Vischer. 2. Reihe: Shakespeare-Vorträge. Bd. 6. «Julius Cäsar». — «Antonius und Cleopatra». — «Coriolan». 1905.
Rezensionen: Neue Philologische Rundschau. Hrsg. von Dr. C. Wagener und Dr. E. Ludwig in Bremen. Gotha. Jg. 1905. No. 22. S. 525—526 (von Hermann Jantzen). — Das literarische Echo Hrsg von Dr. Josef Ettlinger. Berlin. 8. Jg. Oktober 1905—1906. Sp. 1220 f. (von Eugen Kilian: Shakespeare-Literatur).

)5) Winds, A.: Die Technik der Schauspielkunst (1904).
Rezension: Das litterarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. Jg. 7. Oktober 1904—1905. Sp. 1444 f. (von Ferdinand Gregori).

)7) Deroquigny, J.: Charles Lamb, sa vie et ses œuvres. 1904.
Rezension: The Athenæum. London. July—December, 1905. No. 4075. S. 756.

)0) Enterlude. The, of Youth nebst Fragmenten des Playe of Lucres . . . hrsg. von W. Bang und R. B. MacKerrow. 1905.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 42. 1906. S. 235—236 (von Wolfgang Keller).

(3580) JONSON, Ben: Every Man in his Humor. Reprinted by W. BANG and W. W. GREG. 1905).

Rezensionen: Literarisches Zentralblatt. Leipzig. Jg. 57. 1906. No. 8. Sp. 290 (von R. W.). — The Athenæum. London. July—December 1905. No. 4065. S. 411.

(3581) JONSON, Ben: Sad Shepherd with Waldron's continuation. Edited by W. W. Greg. 1905.

Rezension: Neue Philologische Rundschau. Hrsg. von Dr. C. Wagener und Dr. E. Ludwig in Bremen. Gotha. Jg 1904. No. 24. (284.) S. 570—571 (von Heinrich SPIES).

(3583) KOEPPEL, E.: Studien über Shakespeares Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker. 1905.

Rezensionen: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Hrsg. von Alois Brandl und H. Morf. Braunschweig. Jg. 60. Bd. 116 (der neuen Serie Bd. 16). 1906. S. 406—409 (von Eduard ECKHARDT). — Deutsche Literaturzeitung. Berlin und Leipzig Jg. 27. 1906. No. 36. Sp. 2270—2272 (von A. SCHRÖER).

(3586) LOLIÉE, F.: Histoire des littératures comparées. 1904.

Rezension: Neue Philologische Rundschau. Hrsg. von Dr. C. Wagener und Dr. E. Ludwig in Bremen. Gotha. Jg. 1906. No. 11 (von G. SÜPFLE).

(3588 Bd. 6) BARNES, B.: The Devil's Charter, edited by R. B. MCKERROW. 1904.

Rezension: The Athenæum. London. July—December 1905. No. 4065. S. 411.

(3594) PEDANTIUS: A Latin comedy . . . Edited by G. C. Moore SMITH. 1905.

Rezensionen: The Modern Language Review. Edited by John G. Robertson. Cambridge. Vol. 1. No. 3. April 1906. Reviews (von F. S. BOAS). — The Athenæum. London. July—December 1905. No. 4065. S. 411. — Neue Philologische Rundschau. Hrsg. von Dr. C. Wagener und Dr. E. Ludwig in Bremen. Gotha. Jg. 1905. No. 284 in No. 24. S 570f. (von Heinrich SPIES).

(3620) PADOVAN, A.: L'uomo di genio come poeta. 1904.

Rezension: Das litterarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. 6. Jg. Oktober 1903—1904. Sp. 1082 (von Reinhold SCHOENER).

(3639) SWAEN, A. E. H.: A short history of English Literature. 2nd edition. 1906.

Rezension: Deutsche Literaturzeitung. Berlin und Leipzig. Jg. 27. 1906. Sp. 2210.

MISCELLEN

I. ALLGEMEINEREN INHALTS

220* Zeitschrift für Bücherfreunde. Bielefeld und Leipzig. Jg. 8. 1904/1905. Bd. 1. Beiblatt Heft 5. August 1904. S. 6.

Über den Verkauf der ersten Folio-Ausgabe von Shakespeares Werken zum Preise von 19000 M. bei Sotheby in London. Vgl. No. 159* (First Folios 4).

221* Das litterarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. 6. Jg. Oktober 1903—1904. Sp. 57.

In derselben Art, wie er es mit der ersten Shaksperefolio getan hat, beabsichtigt Sidney Lee einen «Census» der frühen Quartausgaben des Perikles (1609), von Venus und Adonis (1593), Lucrezia (1594), der Sonette (1609) und des Passionate Pilgrim (1599) zu veranstalten. (Aus: Elizabeth LEE, Englischer Brief).

222* Zeitschrift für Bücherfreunde. Bielefeld und Leipzig. Juni 1904. Beiblatt. Heft 3. Jg. 8. 1904/1905. Bd. 1. S. 6.

Bericht über den Verkauf einer autographischen Namensunterzeichnung Shakespeares in dem Buche eines seiner Zeitgenossen, des Mr. Thomas Bragge. Der am 22. April 1904 bei Sotheby dafür erzielte Preis betrug 1600 M. Die Authentizität ist allerdings nicht über jeden Zweifel erhaben, sonst würde der Preis ein bedeutend höherer gewesen sein.

223* Zeitschrift für Bücherfreunde. Bielefeld und Leipzig. Jg. 8. 1904/1905. Bd. 2. Beiblatt Heft 10. S. 5 f.

Über den Verkauf der sogenannten «Shakespeare-Bibel» am 16. November 1904 bei Sotheby in London zum Preise von 4200 M. an den Buchhändler Pearson in Amerika. Das in Rede stehende Objekt rührt aus dem Jahre 1613 her und am Ende des Werkes findet sich auf dem inneren Buchdeckel der handschriftliche Vermerk: «Willm. Shakspere off S. O. A. (Stratford-on-Avon). His Bible 1613.» Ausser der Shakespeare-Inschrift finden sich noch eine ganze Reihe von Namen eingetragen, so die der Familie Hall. Nach Aussage der Sachverständigen, die ein absolut positives Urteil abzugeben sich nicht getrauten, ist die Handschrift zum mindesten derjenigen sehr ähnlich, die sich auf Florios Montaigne im British Museum vorfindet.

4* The Athenæum. London. January-June **1906**. No. 4080. S. 19.

Über Vorlesungen am University College, London, darunter Prof. CHAMBERS' Shakespeare's Plays und Gregory FOSTER's On English Literature, mainly Shakespeare.

5* Morning Post. London. March 10, 1905.

Über das Shakespeare-Memorial.

6* BOOK-PRICES CURRENT: A Record of the Prices at which books have been sold at Auction, from October 1904, to July, 1905, being the Season 1904—1905. Vol. 19. London. Elliot Stock **1905**. (VIII, 598 S.) 8°

Daraus: Autograph Signatures of Shakespeare:

1. **Bible, with signature, «William Shakspere 1614» on the reverse of the title to the New Testament, and again on the end cover, «Willm. Shakspere off. S. O. A. (i. e., of Stratford-on-Avon) his Bible, 1613». This volume was discovered near Manchester about 1850 by William Sharp, a wellknown collector of books and prints, whose library and print collection were sold in 1877—78, occupying 14 days' sale. W. Sharp bequeathed it to his only daughter at his decease in 1881, and at her death in 1890 it passed to Mr. Ogden, her son. Its discovery in 1850 aroused much interest, and in «Notes and Queries» (? 1884) there is an interesting reference to the find, and a query as to what has become of it. The book originally cost Mr. Sharp only a few pounds; but when the interest of it became known (Mr. Corser and other collectors having examined it) the owner was offered £ 150 for it, but refused to part with it. Besides the signature of Shakespeare on the last cover, there is also the following inscription: «John Fox off Warwick was the owner off this Bible, anno dom. 1633». This inscription is important, as it locates the book as being in Shakespeare's county only seventeen years after his death. From Fox's hands it passed into the possession of the Bradshaw family, and it has an inscription, «William Bradshaw, son of John Bradshaw, is the true owner of this Bible, Anno 1666», and there are accounts of his father John, his brothers John, George, Thomas and Henry, all of whom died before 1664, after which it again changed hands and belonged to Thomas Hall, and has inscription, «Thomas Hall is the true owner off this Bible, Anno 1727», and of «James Hall, 1743» These signatures are of great importance, for Shakespeare's daughter married a John Hall. It also bears the inscriptions of John and Mary Dawson, 1702, and John Holt, 1801. The Bible was exhibited at the Tudor Exhibition, at Manchester, in 1897. (No. 646) £ 210**

2. **Shakespeare (W.). Carion (John). Thre Bokes of Chronicles, *black letter*, woodcut initials, last leaf of table defective and mended, stained, morocco, Gwalter Lynne, 1550, small 4°. (No. 3742) £ 32**

   [The title bears the signatures «Wm. Shakespeare» and «Southampton»; the reverse of title a note indicating that the book was presented to William Shakespeare by the Earl of Southampton. Another note, signed W. S., is on reverse of folio LXXXIII.; on a blank leaf before the Table is a long note signed «Wm. Shakespeare». — There is an article on this book by Mr. Andrew Lang in *The Morning Post* of March 27 th, 1905, page 10. —]

3. **Shakespeare (W.). A True and Perfect Relation of the Proceedings at the several Arraignments of the late most Barbarous Traitors (Gunpowder Plot), original edition, signature of «William Shakespeare» on title, modern morocco, broad inside gilt borders, joints, R. Barker, 1606, small 4 to. (No. 4064) £ 13 10 s.**

   [The signature of Shakespeare may have been genuine, but following the ordinary course it must be assumed to be otherwise in the absence of evidence. —]

First Folio (v. J. 1623):

1. **Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories and Tragedies, first folio edition, all the preliminary leaves and the last leaf in facsimile, lower right hand corner of first two leaves mended, text perfect (12¹/₈ by 7³/₄ inches), morocco extra, g. e., by R. de Coverly, *Printed by Isaac Jaggard and Edw. Blount*, 1623, folio. (No. 3789) £ 255**

First Folio (Reprints):

1. **Dramatic Works, Staunton's Facsimile of the first Folio of 1623, *Cambridge*, calf extra, g. e., by Roger de Coverly, Day and Son, 1866, folio (No. 2318) £ 5 10 s.**
2. **Comedies, histories and Tragedies, being a facsimile of the first folio edition, 1623, from the Chatsworth copy, with Introduction by Sidney Lee, rough calf, uncut, and census of extant copies, *Oxford* 1902, folio, (No. 287) £ 5 7 s. 6 d.**
3. **Comedies, Histories and Tragedies, being a reproduction in facsimile of the first folio edition 1623, from the Chatsworth copy, with Introduction and Census of Copies by Sidney Lee, rough calf, with ties, *Oxford*, 1902, folio. (No. 2877) £ 6 5 s**

Second Folios (v. J. 1632):

1. **Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories and Tragedies, published according to the true originall copies, the second impression (wanted titlepage, Ben Jonson's Verses to the Reader, Dedication and last 2 leaves at end, also a few leaves defective, therefore sold not subject to return), old calf, West Betty's copy, a very poor copy, *London*, 1632, folio. (No. 849) £ 7**
2. **Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories and Tragedies, published according to the true originall copies, second impression (wanted title, preliminary leaves and the Tragedy of Cymbeline at end, therefore sold not subject to return), half bound, 1632, folio. (No. 850) £ 10 10 s.**

3. Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories and Tragedies, published according to the true Originall Copies, the second impression, portrait by Droeshout, defective, cut and mounted, wanted the verses by Ben Jonson, defective, stained, and wanted last leaf (supplied in MS.), calf, broken, sold not subject to return, measures 13 by $8\frac{3}{4}$ inches. *Tho. Cotes for Richard Hawkins*, 1632, folio. (No. 1553) £ 28

4. Comedies, Histories and Tragedies, published according to the true Originall Copies, the second impression, portrait by Droeshout on title, with Jonson's verses opposite, the latter mended in the plain margins, top corner of title mended, injuring half an S, and corners and plain bottom margin of last leaf mended ($13\frac{1}{4}$ by $8\frac{3}{4}$ inches), morocco extra, g. e., by Clarke and Bedford, *Printed by Tho. Cotes for Robert Allot, and are to be sold at the signe of the Blacke Beare in Pauls Churchyard*, 1632 [at end *Printed by Thomas Cotes for John Smethwick, William Apsley, Richard Hawkins, Richard Meighen and Robert Allot*, 1632], folio. (No. 2747) £ 105

5. Comedies, Histories and Tragedies, published according to the true Originall Copies, the second impression, title containing portrait, cut into slips and mounted, portrait soiled, wanted leaf with verses opposite title, and last leaf of Cymbeline (supplied in MS.), had all the preliminaries after title, some leaves stained, calf, *T. Cotes* for R. Allot, 1632, folio. (No. 4063) £ 29 10 s.

6. Comedies, Histories and Tragedies, the second impression, portrait on title, with leaf of verses opposite, blank portion of top of title mended and a few blank margins repaired ($13\frac{1}{2}$ by 9 inches), morocco, g. e., by Rivière and Son, in slip case, *T. Cotes for R. Allot*, 1632, folio. (No. 4595) £ 225

7. Comedies, Histories and Tragedies, the second impression, portrait on title, leaf of verses inlaid, title and last leaf party inlaid and repaired ($12\frac{3}{4}$ by $8\frac{1}{2}$ inched), morocco extra, g. e., by Rivière, *Printed by Tho. Cotes for Robert Allot*, 1632, folio. (No. 5089) £ 96

8. Comedies, Histories and Tragedies, second folio edition, wanted title and verses and last leaf, several leaves torn and soiled, all the preliminary leaves good except the last which is torn, sold not subject to return ($12\frac{1}{4}$ by $8\frac{1}{2}$ inches), original calf, 1632, folio. (No. 5431) £ 16

9. Comedies, Histories and Tragedies, second impression, original calf (binding broken), (12 by $8\frac{3}{8}$ inches), wanted title-page and portrait from the leaf of verses, *Printed* at London by Thomas Cotes, for John Smethwick, William Apsley, Richard Meighen and Robert Allot, 1632, folio. (No. 5432) £ 21

Third Folio (v. J. 1664):

1. Comedies, Histories and Tragedies, third folio, portrait by Droeshout, with Ben Jonson's verses beneath ($12\frac{7}{8}$ by $8\frac{1}{2}$ inches) russia, *Printed for P. C.*, 1664, folio. (No. 4596) £ 500

Fourth Folio (v. J. 1685):

1. Mr. William Shakespear's Comedies, Histories and Tragedies, published according to the true Original Copies. unto which is added Seven Plays never before printed in folio, the fourth edition, portrait by Droeshout with verses at foot, a large, sound and clean copy in calf, blind tooling ($14\frac{1}{8}$ by 9 inches), Printed for H. Herringman, E. Brewster, etc., 1685, folio. (No. 705) £ 101

2. The same. A slight defect in the corner of a leaf, 14 by $8\frac{7}{8}$ inches, original calf, on the title-page, «Hen : Eyre : pret. 14 s : 8 d», H. Herringman, E. Brewster, R. Chiswell and R Bentley, 1685, folio. (No. 1554) £ 90

3. Comedies, Histories and Tragedies, unto which is added Seven Plays . . . etc. text definitive at signatures Qq 2 and Aaaa 3), old russia, binding broken, H. Herringman, 1685, folio. (No. 1944) £ 67

4. The same. With Jonson's verses beneath (corner mended, the forehead rubbed) morocco extra, g. e., by W. Pratt, *Printed for H. Herringman, E. Brewster and R. Bentley, at the Anchor in the New Exchange, etc.*, 1685, folio. (No. 2748) £ 47

5. Comedies, Histories and Tragedies, fourth edition, portrait with verses, original calf. joints repaired ($14\frac{1}{8}$ by 9 inches), *Printed for H. Herringman, E. Brewster and R. Bentley*. 1685, folio. (No. 4597) £ 130

6. Mr. William Shakespear's Comedies, Histories and Tragedies, fourth edition, wanted the title, portrait and verses, many leaves imperfect through damp, sold not subject to return. 1685, folio. (No. 5330) £ 3 10 s.

7. Comedies, Histories and Tragedies, fourth edition, portrait by Droeshout, with Ben Jonson's verses beneath, 2 or 3 leaves remargined, 11 leaves have defects, top right-hand corner of Xx 6 torn off, injuring the pagination, original calf ($14\frac{5}{8}$ by $9\frac{1}{4}$ inches), *Printed for Herringman, E. Brewster and R. Bentley*, 1685, folio. (No. 5433) £ 110

Poems:

1. Poems, written by Wil Shake-speare Gent., original impression of the portrait of Shakespeare, by William Marshall, the outer margin rough, the top margin short (wanted the second title A 1 and F 3), otherwise perfect, clean and genuine throughout, in the original sheep ($5\frac{1}{2}$ by $3\frac{1}{2}$ inches), *Printed at London by Thos. Cotes, and are to be sold by John Benson dwelling in St. Dunstan's Church-yard*, 1640, 12°. (No. 2813) £ 205

[The original edition of these Poems, containing many pieces falsely attributed to Shakespeare. On L 2 begins «An Addition of Some Excellent Poems to those precedent of Renowned Shakespeare, by other Gentlemen».]

2. Kelmscott Press. The Poems of William Shakespeare, vellum, with ties, 1893, 8° (No. 1676) £ 3 3 s.

Shakespeare, W.: A number of presentation copies «From Charles Kean to H. C. Angelo» of acting versions of Shakespeare's Plays, arranged for representation at the Princess's Theatre by Kean himself, were sold at an average price of about £ 2 10 s. each (original morocco). (No. 5087).

The Tragedy of Hamlet. H. Heringham and R. Bentley, 1683, 4°. (No. 2457) £ 4 12 s.

Hamlet. Printed for H. Herringman and R. Bentley, 1683, 4°. (No. 4601) £ 8

The Tragedy of Hamlet. Printed for Rich. Wellington, at the Dolphin and Crown in Paul's Church-yard, and E. Rumbull in Covent Garden, 1703, 8°. (No. 2000) £ 3

Ducis, T. F., Hamlet, Tragédie, imitée de l'Anglois, representée pour la première fois par les Comédiens François Ordinaires du Roi, le 30 Septembre, 1769, Paris 1770, 8°. (No. 2815) £ 4 4 s.

Historie of Henry the Fourth with the Battell at Shrewsburie, some headlines shaved, and the corners of three leaves frayed and defective, grey boards, *Printed for Mathew Law,* 1608, 4°. (No. 5402) £ 1000

The Second Part of the History of King Henry the Fourth, title in manuscript grey boards, Pri ted for Mathew Law, 1605, 4°. (No. 5403) £ 500

[According to J. O. Halliwell's collation, this is the edition of 1600.]

The second part of the Whole Contention, containing the Tragedie of Richard Duke of Yorke, and the good King Henrie the Sixt, no titlepage, 1616 (?), small 4°. (No. 4599) £ 23

[This appears to be the first quarto edition of Henry VI., part II.]

Julius Cæsar, a Tragedy as it is now Acted at the Theatre Royal, *H.* H, Jun. for H. Herringman and R. Bentley, no d. — etc. (No. 285) £ 2

The first Part of the troublesome Raigne of John King of England, etc. A. Mathewes for T. Dewe, 1622, 4°. (No. 5371) £ 79

The True Chronicle History of King Leir and his three daughters, Gonerill, Ragan and Cordella, as it hath bene divers and sundry time lately acted, contains 36 ll., signatures A—J in 4's (title in facsimile, margins of next 4 ll. repaired, signatures in H and J cut into, otherwise sound), morocco, lined tooled, by W. Pratt, *Printed for Simon Stafford for John Wright,* 1605, small 4°. (No. 5104) £ 480

[This is the oldest known edition of this play, though it was acted at the Rose Theatre in 1598. It is the precursor of Shakespeare's tragedy on the same subject, and probably supplied much of the material. There is a copy in the British Museum Library. It is reprinted by Steevens in the fourth vol. of his «Twenty Plays of Shakespeare» and by Nichols in the second volume of his «Six old Plays».]

M. William Shakespeare his true Chronicle History of the Life and Death of King Lear, half morocco, Printed for Nathaniel Butter, 1608, 4°. (No. 5404) £ 900

[This is given as the second edition in Halliwell's List. A sound copy with good margins, inlaid throughout, probably for George Steevens, as it bears his autograph signature on the title-page.]

Macbeth, first edition, (by d'Avenant), morocco, g. e., by Rivière and Son, a good copy, P. Chetwin, 1674, small 4°. (No. 4598) £ 8 8 s.

Macbeth, a Tragedy, as it is now Acted at the New Theatre of Edinburgh, ... *Edinburgh, printed* by T. and W. Ruddimans for Allan Ramsay and sold at his shop, 1731, 8°. (No. 2001) £ 3 10 s.

Measure for Measure, or Beauty the Best Advocate, as is it acted at the Theatre in Lincoln's-Inn Fields, calf extra, g. e., 1700, 4°. (No. 1550) £ 4 18 s.

The Most Excellent Historie of the Merchant of Venice, minute hole on title-page, grey boards, fine copy, with uncut leaves, *Printed for William Leake,* 1652, 4°. (No. 5400) £ 200

(Attributed to W. Shakespeare) **The Merry Divel of Edmonton** as it hath beene sundry times Acted by his Maiesties Servants, at the Globe . . . g. e., *For Arthur Johnson,* 1617, 4°. (No. 1562) £ 69

The Merry Wives of Windsor, a Comedy, first Dublin edition, half calf, *Dublin,* 1730, 8°. (No. 284) £ 2 15 s.

Othello, the Moore of Venice, signature C 2, C 3, and sheet M supplied in facsimile, half russia, *Printed by A. M. for Richard Hawkins,* 1630, small 4°. (No. 4602) £ 90

Othello, The Moor of Venice, half morocco, R. Bentley, 1695, 4°. (No. 2458) £ 4 18 s.

Ducis, J. F., Othello ou Le More de Venise, Tragédie, représentée à Paris, pour la première fois, sur le Théâtre de la Republique, le Lundi 26 Novembre, 1792. *Paris* 1793, 8° (No. 2814) £ 1 12 s.

The Tragedie of King Richard the Second, title in msc. and wanted signature A 4, some headlines shaved, grey boards, *Printed for Thomas Fischer,* 1605, 4°. (No. 5401) £ 250

The Tragedie of King Richard the Third, containing his treacherous Plots against his brother Clarence, the Pitiful murther of his innocent Nephewes, his tyrannical Usurpation, with the whole Course of his detested life and most deserved death . . . *Printed by Thomas Creede, and are to be sold by Mathew Lawe dwelling in Paules Church Yard* at the Signe of the Foxe, neare S. Austins Gate, 1605, small 4°. (No. 5329) £ 1750

Romeo and Juliet, two or tree corners mended, unbound, the fore and top edges trimmed, but the bottom edges uncut, John Smethwicke, 1637, 4°. (No. 4600) £ 120

The Most excellent and Lamentable Tragedie of Romeo and Juliet, As it hath been sundry times publikely Acted by the Kings Majesties Servants at the Globe, written by W. Shake-

speare, newly corrected, augmented and emended, containing A-L in 4's small blank corners of title and signature A 3 repaired ($7^9/_{16}$ by $4^7/_8$), rough untrimmed bottom edges, unbound, . . . 1637, 4°. (No. 704) £ 119

[The fifth edition in 4° of «Romeo and Juliet», and the last of the early quartos. —]

A Noble Roman Historie of Titus Andronicus [John Danter], 1594, 4°. (No. 1955) Sold privately, £ 2,000

[This play was entered at Stationers' Hall on February 6th, 1594, under the title of «A booke intituled 'A Noble Remaine Historye of Tytus Andronicus'»; but the entry has hitherto been regarded by most bibliographers as having been made without warrant. The discovery of this copy of the original edition in the house of a country woman in Sweden now removes all doubt as to the authenticity of the entry in the books of the Stationers' Company . . . This unique copy of «Titus Andronicus» was bought by Messrs Sotheran & Co. for £ 2000, and by them sold to a collector in the United States. Cf. No. 219* u. a.]

Steevens. George. Twenty of Shakespeare's Plays, being the whole number printed in quarto, edited by G. Steevens, 4 voll., large paper, original gilt morocco binding, 1766. (No. 2011) £ 3 10 s.

Shakespeare, W.: Dramatic Works, revised by G. Steevens, «Boydell's edition», 9 voll., plates by Westall, Smirke, Romney, etc., morocco, g. e., Bulmer, 1802, folio. (No. 997) £ 7

Shakespeare, Works [by Edward Capell], 10 voll., contemp. morocco, gilt e., Printed by Daniel Leach for J. and R. Tonson [1768], 8vo. (No. 4895) £ 10 10 s.

Comedies, Histories and Tragedies, by Edward Capell, 10 voll., morocco extra, uncut, by F. Bedford, Tonson, 1767—1768. (No. 4779) £ 7

Shakespeare's Works, by Al. Dyce, portraits and facsimiles, with Glossary, 10 voll., half morocco, g. e., 1880—1881, 8°. (No. 118) £ 8 17 s. 6 d.

Dasselbe half calf extra, 1881. 8°. (No. 1688) £ 1 16 s.

Shakespeare's Works, the text formed from a new Collation of the Early Editions, by J. O. Halliwell, 16 voll. portrait and wood engravings by Fairholt, half bound, uncut, 150 copies printed, 1853—1865, folio. (No. 4206) £ 58 10 s.

Shakespeare's Works, portrait, 9 voll., old morocco, gilt borders on sides, full gilt backs, g. e, 1747, 8°. (No. 4170) £ 2 19 s.

Shakespeare's Plays with notes by Dr. Johnson, 8 voll., portr., morocco extra, contents lettered, y. e., 1765, 8°. (No. 286) £ 9 12 s. 6 d.

Suppl. to the Edition of Shakespeare's Plays, publ. in 1778, by Samuel Johnson and George Steevens, in 2 voll., containing additional observations by several of the former commentators, to which are subjoined the genuine Poems of the same author, and Seven Plays that have been ascribed to him, with Notes by the editor (Malone) and others, old russia, 1780, 8°. (No. 2816) £ 91

[This copy belonged to Edmond Malone, and 64 of the pages contain amplifications or corrections in his autograph. It was in these volumes that he first recorded the result of his collation of the correct text of «Venus and Adonis» with the faulty text which had hitherto been accepted. In addition to Malone's mscr. emendations, these volumes contain 1. two portraits of Lord Southampton (engraved); 2. the original miniature portrait of Lord Southampton, exquisitely painted for Malone by Sylvester Harding; 3. two notes, in G. Steevens' autograph, relative to the authorship of «Pericles», and suggesting that W. S. might indicate William Sly; 4. the original autograph letter from George Steevens to Malone in reference to Mrs. Siddons' acting, and the attack on him (G. S.), attributed either to Dr. Johnson or to Malone himself; 5. a series of very old engravings to illustrate the Poems and doubtful Plays of Shakespeare; 6. Benjamin West's original receipt for £ 800 in payment of his pictures of «King Lear» and «Hamlet».]

Shakespeare's Works, printed upon vellum, 6 copies taken, 12 voll., morocco, plain, inside dentelles, t. e. g., by Zaehnsdorf, Kegan, Paul & Co. 1882—83, 8°. (No. 3741) £ 14 15 s.

Works (Standard Pictorial Edition) Illustrations, 8 voll., Complete Concordance to Shakspere, portrait, n. d., together 9 voll., uniformly bound, half morocco, g. t. uncut, imperial 8°. (No. 781) £ 8 11 s

Works, edited by Charles Knight, woodcuts, extended to 19 voll., and extra illustrated with several hundred engravings of scenes, views, portraits, etc., half morocco extra, t. e. g., with a specially printed title-page to each vol., n. d., 8°. (No. 996) £ 6 10 s

Works, Charles Knight's Original Pictorial Edition, illustrated with woodcuts, 8 voll., vellum gilt (1839) royal 8°. (No. 2314) £ 2 16 s.

Dramatic Works, portrait and etchings in two states and an additional set, proofs before letters, on Japanese paper, 9 voll., morocco extra, joints, g. e., by Grieve, *Edinburgh*, W. Paterson, 1888, 8° (No. 4171) £ 3 16 s.

The Plays and Poems of W. Shakespeare, 11 voll., portrait, original cloth, uncut, «Pickering's 'wreath' edition», 1825, 8°. (No. 1119) £ 4

Plays. Pickering's Diamond Edition, printed entirely on India paper, portrait and plates after T. Stothard, 9 voll., morocco, g. e., by Rivière, W. Pickering, 1825, 32°. (No. 3740) £ 11 5 s.

Plays and Poems, portrais by Worthington and the series of illustrations by Smirke, Corbould, Leslie, Westall and others, 11 voll., morocco extra, gilt and marbled edges, William Pickering, 1825, 8°. (No. 3841) £ 7 17 s. 6 d.

Plays and Poems, «Pickering's large type edition», 11 voll., portrait, russia, m. e., Pickering, 1825, 8•. (No. 3952) £ 1 13 s.

Works, with Glossary, 7 voll., old morocco extra, g. e., 1797, royal 8•. (No. 1241) £ 6 12 s. 6 d.

The Works of Shakespear, adorn'd with cuts, revised and corrected, with an account of the Life and Writings of the Author, by N. Rowe, 6 voll., old calf gilt, Printed for Jacob Tonson, within Grays-Inn Gate, next Grays-Inn Lane, 1709, 8•. (No. 2002) £ 9

The Works of Shakespear, by Nicholas Rowe, to which are added his Poems, with Critical Remarks on the Plays, etc. (by Charles Gildon), plates, 7 voll., old calf, three covers missing, Tonson, Curll and Sanger, 1709–10, 8•. (No. 2003) £ 10 10 s.

Works, by N. Rowe, large paper, portrait and plates, 6 voll., old calf gilt, sprinkled edged, ex-libris of D. Garrick in vol. I, J. Tonson, 1709, 8•. (No. 4780) £ 15

Works (ed. by N. Rowe), Volume the Seventh, containing Venus and Adonis, Tarquin and Lucrece, and his Miscellany Poems, with Critical Remarks, Essay, etc., large paper, frontispiece, old calf, E. Curll, 1710, royal 8•. (No. 4915) £ 18

Works, édition de Luxe, edited by Howard Staunton, illustrations by Sir John Gilbert, on India paper, 15 voll., uncut, 1881. imperial 8•. (No. 780) £ 2 2 s.

Plays, with corrections by George Steevens, portrait, 10 voll., old morocco, g. e., 1808, small 8•. (No. 1242) £ 2 2 s.

The Vale Shakespeare, edited by T. Sturge Moore and decorated by Charles Ricketts, 39 voll., original cloth, uncut, 1900–1903, 8•. (No. 138). £ 5

Plays and Poems, with a Life, Glossarial Notes, and 170 illustrations engraved in outline from the plates in Boydell's edition, ed. by A. J. Valpy, M. A., 15 voll., original cloth, uncut, 1832, 8•. (No. 1120) £ 2 10 s.

Plays and Poems, with Life and Glossarial Notes, edited by A. J. Valpy, 15 voll., plates, cloth, uncut, 1832, 8•. (No. 2090) £ 1 18 s.

Works, edited by William Aldis Wright, the «Cambridge» edition, 40 voll., cloth, uncut, 1893–1895, imperial 8•. (No. 3886) £ 9 10 s.

Works, edited by William Aldis Wright, 9 voll., calf extra, m. e., Macmillan, 1891, 8•. (No. 4172) £ 4 12 s.

Works, edited by Aldis Wright, 9 voll., Macmillan, 1891–93, 8•. (1697) (No. 4916) £ 2 12 s.

Works, edited by W. A. Wright, «The Cambridge Shakespeare», 40 voll., buckram, uncut, 1893–95, 4•. (No. 5088) £ 7 12 s. 6 d.

Boydell, J.: Shakespeare Gallery, 2 voll., portraits and plates, half bound (sold w. a. f.), 1803, atlas folio. (No. 340) £ 7 10 s.

Boydell, J.: Collection of Prints from pictures painted for the purpose of illustrating Shakespeare's Works, 100 plates by Bartolozzi and others, 2 voll. in 1, old morocco, g. e., 1803, folio. (No. 727) £ 10 15 s.

Boydell's Shakespeare Gallery. A Colletion of Prints from Pictures painted for the purpose of illustrating the Dramatic Works of Shakspeare, original impressions of the engravings after Romney, Angelica Kauffman, Smirke, Peters and others (wanted the two portraits and two other plates, therefore sold not subject to return), 2 voll., loose, 1803, folio. (No. 1703) £ 12

Bunbury, H.: Illustrations to Shakespeare's Plays, 19 large engravings by Bartolozzi, Chapman, Gardiner, etc., boards, 1792–93, oblong folio. (No. 1785) £ 4 4 s.

Shakespeare, W., Illustrated by an Assemblage of Portraits and Views, with Biographical Anecdotes, to which are added Portraits of the Actors, Editors, etc., illustrated with 148 portraits of Shakespearean celebrities and views of places visited by Shakespeare, 2 voll., morocco, g. e., 1793. (No. 2004) £ 3 10 s.

Shakespeare's Library. A Collection of the Plays, Romances, Novels, Poems and Histories employed by Shakespeare, by W. Carew Hazlitt, 6 voll., 1875, post 8•. (No. 4917) £ 2 18 s.

Malone, Edmond: An account of the Incidents from which the Title and part of the Story of Shakespeare's Tempest were derived and its true date ascertained, 80 copies printed for private circulation, together with the rare Appendix, of which 200 copies were printed, original wrappers, uncut, 1808, 8•. (No. 1483) £ 10 5 s.

[Bears inscriptions, in Malone's autograph, «To the Revd. John Price, from the author . . .»]

Shakespeare, W.: Seven Ages of Man, 7 coloured aquatinta plates, printed by Collins, from the designs of Thomas Stothard, engraved by William Bromley, . . . Hammersmith, 1799, folio. (No. 5434) £ 12 15 s.

Martin, Lady H. F.: On some of Shakespeare's Female Characters, portrait of Lady Martin after Sir Frederic Burton by Francis Holl, uncut, 1888, 8•. (No. 5062) £ 6

Shakespeare's Library. A collection of the Plays and Romances employed by Shakespeare in the composition of his Works. edited by W. C. Hazlitt, 6 voll., cloth, 1875. (No. 851) £ 8

The Holy Bible, newly translated one of the original tongues. R. Barker, 1613, New Testament dated 1611, folio. £ 210

[Bible, with signature, «William Shakspere 1614». Discovered near Manchester about 1850 by William Sharp.]

Carion, J. Thre Bokes of Chronicles, black letter, morocco, 1550, 4•. (No. 3742) £ 32

The Title bears the signatures «Wm. Shakespeare» and «Southampton»; the reverse of title a note indicating that the book was presented to William Shakespeare by the Earl of Southampton.]

A True and Perfect Relation of the Proceedings at the several Arraignments of the late most Barbarous Traitors (Gunpowder Plot), Signature of «William Shakespeare» on titie . . . R. Barker, 1606. (No. 4064) £ 13 10 s.

Waldron, F. G.: The Shakespearean Miscellany, containing a selection of scarce and valuable Tracts. 1802. (No. 1598) £ 3 10 s.

The Spirit of the Plays of Shakespeare, exhibited in a Series of Outline Plates illustrative of the Story of each Play, drawn and engraved by Frank Howard. 477 plates, large paper, India proofs, half morocco extra, g. e., 1827—1833, 4°. (No. 779) £ 2

A Collection of Vocal Music in Shakespear's Plays, including the whole of the Songs, Duets, Glees, Choruses, etc. engraved from original MS. and early printed copies, chiefly from the Collection of W. Kitchiner, Esq., M. D., revised and arranged . . . by John Caulfield first edition . . . n. d. (paper water-marked 1815), 4°. (No. 706) £ 9 15 s.

[The first collected form of Shakespearian music. Each piece has different titles and paginations. They were originally published as seven separate piece, and afterwards collected in the above form.]

Vgl. auch die Aufsätze von J. Herbert Slater: The Book Sales of 1905, I., II. im Athenaeum. London. January-June 1906. S. 16—17 und ebenda S. 78 f.

227* The Athenæum. London. July to December 1905. No. 4054. S. 60.

Über einen vollständigen Cyklus der historischen Dramen Shakespeares im Mermaid Repertory Theatre, London.

II. Zu den einzelnen Dramen Shakespeares

Antonius and Cleopatra

228* Die Woche. Berlin. Jg. 9. No. 4. 26. Januar 1907. S. 139 und 147.

Bildnis des englischen Shakespeare-Darstellers Herbert Beerbohm Tree als Antonius und seiner Partnerin Frl. Constance Collier als Kleopatra anläßlich ihres bevorstehenden Gastspiels am Kgl. Schauspielhause zu Berlin.

As You Like It

229* The Athenæum. London. January-June 1906. No. 4081. S. 60.

As You Like It at St. James's.

230* The Athenaeum. London. No. 4081. January 13, 1906. S. 60.

The performance of «As You Like It» given at the St. James's in London.

Cymbeline

231* Preußische Jahrbücher. Berlin. Bd. 125. Juli bis September 1906. S. 180—182.

Besprechung von Shakespeares Cymbeline im Berliner Theater von —r—.

232* The American Journal of Philology. Edited by Basil L. Gildersleeve. Baltimore. Vol. 26. 1905. S. 484.

Inhalt: At the time of his death Gaston Paris had in Preparation as series of articles on the romans d'aventure, which he intended publishing untimately in the Histoire littéraire de la France. J. Bédier has prepared the present article from the notes left behind at the author's death. The article is a carefully conducted study in comparative literature, in which more than a score of versions of Shakespeare's story of Cymbeline are investigated. These are divided into three main groups and comprise variants from most of the languages of Europe. The internal evidence indicates that the most primitive form of the story is that preserved in a Greek version of late date (George C. Keidel).

Comedy of Errors

233* The Athenæum. London. July to December 1905. No. 4054. S. 59.

Über eine gekürzte Vorstellung der Comedy of Errors im Adelphi-Theater zu London seitens der Benson Company.

Hamlet

234* Deutsche Literaturzeitung. Berlin und Leipzig. Jg. 27. 1906. No. 26. Sp. 1639—1642.

In dem Schluß des Berichtes über den 12. Deutschen Neuphilologentag zu München geschieht des Vortrages von Prof. Joseph Schick (München) Erwähnung über das Corpus

Hamleticum. Dieses soll nach Sch.s Plan alle Stoffe, Forschungen und Literaturerzeugnisse, die auf die Hamletdichtung Bezug haben oder zu ihrem Verständnis beitragen, in einer Reihe von Bänden vereinigen. Dazu gehört natürlich vor allem Shakespeares Dichtung selbst in ihren verschiedenen Ausgaben, ferner die Hamlet-Erzählung des Saxo-Grammaticus, sowie alle weiteren Texte, die die allmähliche Entwicklung und Verbreitung der Hamletsage erkennen lassen, alle kritischen Arbeiten zum Hamlet-Thema, die Geschichte der Hamlet-Darstellungen auf den verschiedenen Bühnen, sowie die Versuche späterer Verfasser, den Hamlet dichterisch zu gestalten. Für dieses Werk wird Sch. in ausgedehntem Maße die Arbeit anderer, besonders auch ausländischer Gelehrter heranziehen; die deutsche Shakespeare-Gesellschaft hat dem Unternehmen Interesse und Aufmunterung entgegengebracht. — Sodann besprach Studienrat Prof. Eidam (Nürnberg) Cordelias Antwort in König Lear I, 1, 97—100, wobei er insbesondere den Sinn der Worte *return those duties* klar zu machen suchte. Im Anschluß daran beschäftigte sich E. mit Conrads Neubearbeitung der Schlegel-Tieck'schen Shakespeare-Übersetzung.

235* Vossische Zeitung. Berlin. 1904. No. 353.

Alfred Klaar berichtet über eine Hamletvorstellung im Théâtre Français zu Paris mit Mcnnet-Sully in der Titelrolle. Vgl. dazu Das litterarische Echo. Hrsg. von J. Ettlinger. Berlin. 6. Jg. Oktober 1903—1904. Sp. 1648.

236* Die Woche. Berlin. 1906. Heft 41 vom 13. Oktober. S. 1782.

Bildnis von Ria Ressel als Ophelia in der Neueinstudierung des «Hamlet» im Kgl. Schauspielhause zu Berlin. Text dazu vgl. S. 1776.

Henry IV

237* The Athenæum. July-December, 1905. No. 4056. S. 114.

Über die Locker-Lampson-Kopie des ersten Quarto Shakespeare, 2 Hen. IV., des auch im Athenæum vom 15. April 1905 Erwähnung geschah.

Julius Caesar

238* The Academy and Literature. London. Vol. 70. January-June. 1906. S. 4.

Über die Darstellung von Shakespeares «Julius Caesar» im Nuovo Teatro Argent. in Rom.

Lear

239* Poet-Lore. A quarterly magazine of Letters. Edited by Ch. Porter and H. A. Clarke. Boston. Vol. 16. Number 2. 1905. S. 136.

Über die Darstellung des «King Lear» in Paris im Frühling 1905.

Macbeth

240* The Athenæum. London. No. 4129. December 15, 1906. S. 783f.

Besprechung einer Aufführung des «Macbeth» im Garrick-Theater zu London.

Merchant of Venice

241* The Athenæum. London. July to December 1905. No. 4069. S. 550.

Arthur Bourchier als Shylock mit Violet Vanbrugh als Portia.

242* Preußische Jahrbücher. Berlin. Bd. 123. Januar-März 1906. S. 382—389.

Enthält unter dem Titel «Theater-Korrespondenz» eine sehr ausführliche Besprechung von Shakspeares Kaufmann von Venedig im Deutschen Theater, von —r—

243* The Athenæum. London. July-December, 1905. No. 4060. S. 252 und No. 4069. S. 550.

Über Beerbohm Trees Darstellung des «Kaufmanns von Venedig» und diejenige Bourchiers.

244* Neue Freie Presse. Wien. 1904. No. 14249.

Dramaturgische Studie über Shylock von Alfred Frhrn. von Berger, der die paradox erscheinende Behauptung vertritt, daß Lessings Nathan in direkter Linie von dem Rialto-Juden abstamme, und im übrigen wieder im Gegensatz zu der neuerdings herrschenden Auffassung Shylock nicht als grotesk-komische, sondern durchaus als tragische Figur begriffen wissen will.

245* The Athenæum. London. No. 4082. January 20, 1906. S. 88.

Über «The Merchant of Venice» und «Much Ado about Nothing» am Garrick-Theater.

Midsummer Night's Dream

246* The Athenæum. London. July-December, 1905. No. 4075. S. 771.

Über eine Vorstellung des Shakespeare'schen M. N. D. im Adelphi-Theater zu London. – Vgl. ebenda No. 4076. S. 810.

Othello

247* Preußische Jahrbücher. Berlin. Bd. 124. April-Juni 1906. S. 556–566.

Inhalt: Othello. Übersetzt von Baudissin, im Kgl. Schauspielhause zu Berlin, von –r–.

Richard II.

248* POET-LORE. A quarterly magazine of letters. Edited by Ch. Porter and Helen A. Clarke. Boston. Vol. 14 (= Second New Series. Vol. 1.) 1902–1903. Number 4. S. 107 f.

Besprechung von Beerbohm Trees Darstellung von Shakespeares «Richard II.» in London.

Romeo and Juliet

249* Minerva. Roma. 1903. Dicembre.

Es wird versucht nachzuweisen, daß die «Legende von Romeo und Julia» tatsächlich eine reine Erfindung sei und eine Familie Cappelletti, der Julia angehört haben soll, in Verona nie existiert habe, während eine Partei dieses Namens in den inneren Kämpfen Cremonas im Mittelalter auftrete (aus: Reinhold SCHOENER, Italienischer Brief).

Taming of the Shrew

250* Preußische Jahrbücher. Berlin. Bd. 123. Januar-März 1906. S. 580–586.

Eingehende Besprechung von «Shakspere's Bezähmte Widerspenstige» (bearbeitet von Deinhardstein im Berliner Theater), verfaßt von —r—.

251* The Athenæum. London. July to December 1905. No. 4059. S. 220.

Abfälliges Urteil über eine Vorstellung der «Bezähmten Widerspenstigen» im Londoner Adelphi-Theater.

Tempest

252* The Athenæum. London. July-December, 1905. No. 4076. S. 810.

Über Darstellungen Shakespeare'scher Dramen zur Weihnachtszeit 1905 (Temp. und M. W of W.) in His Majesty's Theatre, London.

Titus Andronicus

253* The Athenæum. London. July-December, 1905. No. 4075. S. 772.

Über die seltenste der drei frühen Shakespeare-Quartos, die des «Titus Andronicus» 1600.

Twelfth Night

254* The Athenæum. London. No. 4081. January 13, 1906. S. 60.

The performance of «Twelfth Night» at His Majesty's Theatre, with Mr. Tree as Malvolio, Miss Tree as Viola, Miss Constance Collier as Olivia, and Mr. Lionel Brough as Sir Toby.

REGISTER

zur Bibliographie 1906.

Die Zahlen im Register verweisen auf die Titel, welche durch die Bibliographien aller Jahrgänge des Jahrbuches fortlaufend numeriert sind; die Zahlen mit folgendem * auf die entsprechenden Nummern in der Abteilung «Miszellen», die ebenfalls eine durchgehende Numerierung tragen.

Die Bezeichnung Shakespeares als Verfasser ist im Register als selbstverständlich fortgelassen worden, es ist also die Benennung «Works, Werke, Sonnetts . . .» stets als Shakespeares Works . . . usw. aufzufassen; in allen anderen Fällen ist der Verfasser ausdrücklich als solcher genannt worden. Für die einzelnen Werke Shakespeares [Abkürzung «Sh.»] sind die unten angegebenen gängigen und allgemein verständlichen Kürzungen im Register gebraucht worden und zwar, um die Anzahl derselben nicht allzusehr anwachsen zu lassen, die «englische» Bezeichnung auch da, wo es sich um Ausgaben oder Übersetzungen in andere Sprachen als die englische handelt, jedoch ist in solchem Falle die

lbst genügend kenntlich gemacht. So findet man Shakespeares Werke übersetzt von r unter Works (deutsch) v. Gildemeister.

Angabe «Spies, H. (Greg. Rez.) (3581)» besagt, daß sich unter Nr. 3581 bei den Nach- Aufführung der Spies'schen Rezension der unter Nummer 3581 (= Jahrgang 42 des Jahr- eichneten Arbeit von Greg findet. Im übrigen verweisen die einem jeden Titel beigefügten den vorliegenden Jahrgang der Bibliographie; ist aus irgend einem Grunde die Hinweisung früheren Jahrgang nötig gewesen, so ist der Nummer des Titels in kleineren Ziffern als ie Zahl des Bandes des Shakespeare-Jahrbuches hinzugefügt worden. Eine in ( ) gesetzte auf die gleichfalls eingeklammerte entsprechende Nummer unter den Nachträgen der vor- ezw. einer früheren Bibliographie hin.

n Register gebrauchten Abkürzungen der Werke Shakespeares sind die folgenden:

s Well)
Antonius and Cleopatra)
(As You Like It)
medy of Errors)
anus)
Caesar)
ve's Labour's Lost)
leasure for Measure)
erchant of Venice)
. (Merry Wives of Windsor)

M. N. D. (Midsummer Night's Dream)
M. Ado (Much Ado About Nothing)
Oth.
Pericl.
Rich. II.
Rich. III.
R. and J. (Romeo and Juliet)
T. of Sh. (Taming of the Shrew)
Temp.
T. of A. (Timon of Athens)
T. A. (Titus Andronicus)
Tr. and Cr. (Troilus and Cressida)
T. N. (Twelf Night)
T. G. of V. (Two Gentlemen of Verona)
W. T. (Winter's Tale)

Lucr.
P. P. (Passionate Pilgrim)
Sonn. (Sonnetts)
T. N. K. (Two Noble Kinsmen)
V. and A. (Venus and Adonis)

Zuwachs der Bibliothek

der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1906.

NB. Die durch ein vorgesetztes Sternchen (*) gekennzeichneten Werke sind Geschenke der betr. Verfasser bzw. Herausgeber.

Shakespeare, W. *Works*. With introductions by Henry Morley. 'Cassel's National Library. 1—37. 12°

Antony and Cleopatra. — *All's Well that Ends Well* (with the story of Giletta). *As You Like It* (with the Tale of Gamelyn). — *Julius Caesar* (with illustrations from North's Plutarch). — *Coriolanus*. — *The Comedy of Errors* (with a pleasant and fine conceited Comœdie, called Menechmus). — *Cymbeline*. — *The Two Gentlemen of Verona* (with the story of the Shepherdess Felismena). — *Hamlet*. — *King Lear*. — *Love's Labour Lost*. — *Macbeth* (with the History of Macbeth from Holinshed). — *Measure for Measure* (with the Historie of Promos and Cassandra). — *The Merchant of Venice* (with the adventures of Giannetto and other illustrative pieces). — *A Midsummer Night's Dream* (with Nymphidia or the Court of Fairy). — *Much Ado About Nothing* — *Othello* the Moor of Venice. — *Pericles* (with the story of the Prince of Tyre). — *Romeo and Juliet*. — *The Taming of the Shrew*. — *The Tempest* (with Jacob Ayrer: The fair Sidea etc). — *Timon of Athens* (with another Play of Timon). — *Titus Andronicus* (with the true Tragedie of Richard the Third). — *Troilus and Cressida*. — *Twelfth Night* or *What You Will*. — *The Merry Wives of Windsor*. — *The Winter's Tale* (with Pandosto or the Triumph of Time). — *King John*. — *King Richard II*. — *King Richard III*. — *King Henry IV*., Part I (with the old Play of the Famous Victories of Henry V.). — *King Henry IV*., Part II. — *King Henry V*. — *King Henry VI*., Part I. — *King Henry VI*., Part II. — *King Henry VI*., Part III. — *King Henry VIII*.

— The Bankside Shakespeare Vol. XXI. Love's Labour Lost. New York 1906.

*— Shakespeares Hamlet, erklärt von H. Fritsche, neu herausgegeben von Herm. Conrad. Ein Band Text, ein Band Anmerkungen. Berlin 1905.

* * *

Dechamps, E. «Romeo und Julie.» Deutscher Text zu H. Berlioz' Dramatischer Vokal- und Instrumental-Symphonie.

Duhomme, Théodore et *Sauvage*, Elie. Le roi Lear, Drame en Quatre Actes et en Vers. (Theâtre Royal de l'Odéon.) Paris 1844.

ier, Alph. et *Vaez*, Gust. Othello. Opéra en trois actes, Musique de Rossini. Paris 1844.

* * *

kespeare's Sonnets with preface and glossary by Israel Gollancz. London 1899.

— with an introduction by George Brandes. London 1904.

Sonnets of Shakespeare, with an introduction and notes by H. C. Beeching. Boston and London 1904.

* * *

ot, E. A. A Shakespearian Grammar. London 1901.

er, Fritz. Das Verhältnis von Shakespeares «Antony and Cleopatra» zu Plutarchs Biographie des Antonius. Halle 1895.

lph, Karl. Voltaire et le Theâtre de Shakespeare. Sorau 1883. Progr.

m, Kurt. Max Reinhart und William Shakespeare. (Aus «März», Halbmonatsschrift für Deutsche Kultur, Jg. I, Febr. 2.)

nold, Emil. Gesammelte Schriften. Nachlaß Bd. I.

— Bd. II. Zur Literatur, erläuternde Abhandlungen zu Kants Kritik der reinen Vernunft. Berlin 1907.

h, M. Shakespere's and Voltaire's «Julius Caesar» compared. Progr. Gardelegen 1881.

nay, Ludw. Zur Darstellung des «Hamlet». (Deutsche Revue. 26. Jg. I.)

er, Oscar. Thom. Shadwell's Bearbeitung von Shakespeares «Timon von Athen». Rostock 1897.

ibtreu, Karl. Der wahre Shakespeare. (Das neue Shakespeare-Evangelium. — Shakespeare. Tragikomödie in 5 Akten.) München 1907.

andl, Al. Zur Szenenführung bei Shakespeare. (Sitzungsberichte der Kgl. Preuß. Akademie der Wissenschaften. 1906. XXXVII.)

— Zu Conrads Revision von Schlegel-Tiecks Shakespeare. (S.-Abdr. aus Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Jg. 1907.)

dge, Sir Frederick. The Shakespeare and Music Birthday book. London o. J.

oke, Stopford A. On ten Plays of Shakespeare. 3. Impr. London 1906.

her, A. Shakespeare ou Bacon? (Revue brittannique. Mai 1885.) Paris 1885.

ell's Shakespeareana. Catalogue of the Books presented by Edward Capell to the Library of Trinity College in Cambridge. Compiled by W. W. Greg. Cambridge 1903.

Churton Collins Old and New Lights on Shakespeare's Hamlet. (The Contempor. Review No. 479. November 1905.)

rad, H. Was erkennen wir von Shakespeares Wesen in seinem Brutus? (Preuß. Jahrbücher, Bd. 125. Berlin 1906.)

— Erwiderung auf Brandls: Zu Conrads Revision von Schlegel-Tiecks Shakespeare. (S.-Abdr. aus Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Jg. 1907.)

yat, Thom. Crudities. Vols. 1, 2. 1905.

ig, E. T. Shakespeare and Art, or the portraiture of the poet and the heritage of genius. In two parts, second edition. London o. J.

igie, W. A. On some points in Skaldic Metre. (Arkiv för Nordisk Filologi. Lund. 1900. 16. Bd.)

nhöfer, Max. Shakespeares «Venus und Adonis» im Verhältnis zu Ovids Metamorphosen und Constables Schäfergesang. Halle 1890.

Eidam, Chr. Über Cordelias Antwort («King Lear» I, 97—100) sowie über die Neubearbeitung des Schlegel-Tieck. (S.-Abdr. aus «Die neueren Sprachen». Bd. XIV. Heft 10.)

— — Neubearbeitung des Schlegel-Tieck'schen Shakespeare durch H. Conrad. (Deutsche Revue, Dez. 1905.)

— — Die Stellung der Shakespeare-Gesellschaft zur Neubearbeitung des Schlegel-Tieck. (Fränk. Kurier, 1. Nov. 1903.)

— — Noch einmal die Conrad'sche Neubearbeitung des Schlegel-Tieck. (Nat.-Ztg. vom 6. und 27. Sept. 1906.)

— — Die von Conrad neubearbeitete Schlegel-Tieck'sche Shakespeare-Übersetzung und die Kritik. (S.-Abdr. aus «Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht». Jg. 1907.)

Engel, Jak. Spuren Shakespeares in Schillers dramatischen Werken. Progr. Magdeburg 1901.

Erzgraeber, Fritz. Nahum Tate's und George Colman's Bühnenbearbeitungen des Shakespeare'schen König Lear. Weimar 1897.

Evans, Marshall Blakemore. «Der bestrafte Brudermord.» Sein Verhältnis zu Shakespeares «Hamlet». Hamburg 1902.

Ewig, Wilhelm. Shakespeares Lucrece. Eine literarhistorische Untersuchung. Halle 1899.

**Fränkel*, L. Ein deutsches Shakespeare-Denkmal? («Tag» vom 23. April 1902.)

Franz, Wilh. Die treibenden Kräfte im Werden der englischen Sprache. Heidelberg 1906.

**Gregori*, Ferdin. Shakespere, gesehen von einem Schauspieler. (Aus Kunstwart, XX., Oktober 1906.)

Gutermann. Shakespeare und die Antike. Heilbronn 1900. Progr.

Hano, E. Some Hints about Shakespeare's Othello. Progr. Schlettstadt 1880.

Heuser, Jul. Der Coupletreim in Shakespeares Dramen. Marburg 1903.

Hoffmann, Heinr. Über die Betheuerungen in Shakespeares Dramen. Halle 1894.

Holleck-Weithmann, Fritz. Zur Quellenfrage von Shakespeares Lustspiel «Much Ado About Nothing». (Kieler Studien zur englischen Philologie. Heft 3.) Heidelberg 1902.

**Horn*, Herm. Shakespeares Wandlung. Ein Schauspiel. Stuttgart 1906.

**Kaiser* u. *Kiesau*. Die Befreiung. Romantische Komödie. (Als Manuskript gedruckt.) 1906.

Klöpper, Thom. Shakespeare-Realien. Alt-Englands Kulturleben im Spiegel von Shakespeares Dichtungen. Dresden 1901.

**Kluyer*, N. Kales en Caliban. Mit Nachschrift von A. Beets. (Tijdschrift voor Nederlandsche Taal- en Letterkunde. 14. Theil. Neue Reihe. 10. T. 1. Lief.) Leiden 1895.

Kramer, Gust. Über Stychomythie und Gleichklang in den Dramen Shakespeares. Duisburg 1889.

Laban, F. Hamlet und das Gespenst. Alte Schatten, neue Lichter. (Nord und Süd, Bd. 113, No. 339.) Breslau 1905.

Lee, Sidney. Shakespeare and the Modern Stage with other essays. (Shakespeare and the Elizabethan Playgoer, Shakespeare in Oral Tradition, Pepys and Shakespeare, Benson and Shakespearean Drama, The Municipal Theatre, Aspects of Shakespeare's Philosophy, Shakespeare and Patriotism, A Perl of Shakespearean

Research, Shakespeare in France, The Commemoration of Shakespeare in London.) London 1906.

, Sidney. Stratford-on-Avon from the earliest times to the death of Shakespeare. London 1907.

nsbury, Thom. R. Shakespeare and Voltaire. New York 1902.

nmert, Aug. Die Orthographie der ersten Folioausgabe der Shakespeare'schen Dramen. Halle 1883.

rtin, Hel. Fauc. Ophelia und Porzia. Zwei Shakespearische Frauencharaktere. Ins Deutsche übersetzt von K. Lentzner. Leipzig 1890.

rman, F. W. The Interpretation of Nature in English Poetry. From Beowulf to Shakespeare. (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kultur-Geschichte der Germanischen Völker. 95. Heft.) Straßburg 1905.

er, Konrad. Über Shakespeares «Macbeth», 1. 2. (Neuere Sprachen, Bd. XIII, Heft 2 und 3.) Marburg 1905.

e, Rudolph. Shakespeares «Cymbeline» und seine romanischen Vorläufer. Berlin 1890.

rott, Joseph de. The Probable Source of the Plot of Shakespeare's Tempest. (Publications of the Clark University Library. Worcester, Mass. Vol. I. No. 8. October 1905.)

ss, Max. Die Bedeutung des abstrakten substantivierten Adjektivs und des entsprechenden abstrakten Substantivs bei Shakespeare. (Studien zur engl. Literaturgeschichte, XXVIII.) Halle a. S. 1906.

razin, Gregor. Aus Shakespeares Meisterwerkstatt. Stilgeschichtliche Studien. Berlin 1906.

ick, Jos. Das Corpus Hamleticum. Vortrag. (S.-A. aus «Allgem. Zeit». 1906.)

ramm, Willy. Thomas Otways «The History and Fall of Gajus Marius» und Garricks «Romeo and Juliet» in ihrem Verhältnis zu Shakespeares «Romeo and Juliet» und den übrigen Quellen. Greifswald 1898.

ombe, Thom. and *Nicoll*, W. Robertson. The Bookman Illustrated History of English Literature. Part 1—10. London.

urg, Bruno. Schicksal und Willensfreiheit bei Shakespeare, dargelegt am Macbeth. (Studien zur englischen Philologie, XXVII). Halle a. S. 1906.

per, E. Der wahre Shakespeare. (Beilage zur Allg. Ztg., No. 290, 1906.)

— Shakespeare in seinem Werden und Wesen.

ers, E. W. William Shakespeare. Sein Leben und Dichten. Bd. 1. Gotha 1866.

pson, R. The School of Shakespeare. Vol. I. II. London 1878.

re, Barclay W. Select Madrigals and Part Songs by Composers of the 16th and 17th Centuries. Book I. Leipzig o. J.

henson, Hen. Th. Shakespeare's London. New York 1905.

randi, K. Verhandeling over Vondel en Shakespeare als Treurspeldichters. (Uitgeven door Teylers Tweede Genootschap). Harlem 1841.

k, Ludw. Nachgelassene Schriften. Auswahl und Nachlese. Herausg. von Rud. Köpke. Bd. 1. 2. Leipzig 1853.

toi, Leo N. Shakespeare, eine kritische Studie nebst dem Essay Ernest Crosbys über die Stellung Shakespeares zu den arbeitenden Klassen und einem Briefe Bernard Shaws. Übersetzt von Enkhausen. 2. Aufl. Hannover 1906.

rkheim, Leo. Shakespeares «Macbeth», Akt I, Sz. 3, V. 1—100. Mit eingehendem sprachlichen Kommentar. Würzburg 1906.

Uhde-Bernays, Hermann. Der Mannheimer Shakespeare. Ein Beitrag zur Geschichte der ersten deutschen Shakespeare-Übersetzung. Berlin 1902.

Viëtor, Wilhelm. Shakespeare's Pronunciation. A Shakespeare Reader in the old spelling with a phonetic transcription. Marburg 1906.

Vollhardt, W. Ein italienischer Falstaff. (S.-Abdr. aus Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte, Bd. 7, Heft 1.) Berlin 1907.

Westenholz, v. Laube, Dingelstedt und Shakespeare. (Allgem. Ztg., 1907, Beil. 32.)

Winckel, Franz v. Shakespeares Gynäkologie. (Sammlung klinischer Vorträge. No. 441.) Leipzig 1906.

Żelac, Dominik. Tieck und Shakespeare. Ein Beitrag zur Geschichte der Shakespeareromanie in Deutschland. Tarnopol 1902.

Zenker, Rudolf. Boeve-Amlethus. Das altfranzösische Epos von Boeve de Hamtone und der Ursprung der Hamletsage. (Literarhist. Forsch., Heft 32.) Berlin 1905.

* * *

Essay on the Writings and Genius of Shakespeare compared with the Greek and French dramatic poets with some remarks upon the misrepresentations of Mr. de Voltaire. Second edition. London 1770.

*Aufführung des «Sturms» im Neuen Schauspielhause Berlin. (National. Ztg. 1906.)

Shakespeare-Jahrbuch Bd. XLII. Weimar. Berlin 1906.

*Clifton Shakespeare Society. 32. Session 1906/07.

* * *

Notes and Queries 1906.

*Sydney University Library Publications. 1. Webster's Twin Masterpieces. 2. Mr. Boas and Chapman. 3. Marginalia on Beaumont and Fletcher.

**Bang*. Materialien zur Kunde des englischen Dramas. Bd. XIII—XV, Bd. XIII. The Queen or the Excellency of her Sex nach der Quarto 1653 in Neudruck herausgegeben von W. Bang. Louvain 1906.

Bd. XIV. Victoria, a Latin Comedy by Abraham Fraunce, edited from the Penshurst Manuscript by C. C. Moore Smith. Louvain 1906.

Bd. XV. A Concordance to the Works of Thomas Kyd by Ch. Crawford. Louvain 1906.

Greene, Rob. Plays and Poems, edited with Introductions and Notes by J. Churton Collins. Vol. I. II. Oxford MDCCCCV.

Koeppel, E. Ben Jonsons Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker und andere Studien zur inneren Geschichte des englischen Dramas. (Anglist. Forschungen. 20.) Heidelberg 1906.

Schmid, K. Fr. John Barklays Argenis. Eine literarhistorische Untersuchung. (Literarische Forschungen, Bd. 31.) Berlin 1904.

Tetzlaff, Arthur. Die Kindergestalten bei den englischen Dramatikern vor Shakespeare und bei Shakespeare selbst. Halle 1898.

* * *

**Langenscheidt*, G. Festschrift zum 50jährigen Bestehen des Langenscheidt'schen Verlags.

Weimar, Ende März 1907.

Der Bibliothekar
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
P. v. Bojanowski.

Mitglieder-Verzeichnis.

Protektor:

ieine Königliche Hoheit Wilhelm Ernst, Großherzog von Sachsen.

Vorstand:

, Dr. A., Univ.-Prof., Berlin, ient und Mitredakteur des Jahr- (zugewählt 1896).

;nau, Major z. D., Kammerherr, alintendant, Weimar, 1. Vize-Präs. wählt 1896).

ldenbruch, Geh. Leg.-Rat a. D., 1, 2. Vize-Präsident (zugew. 1903).

janowski, Geh. Hofrat, Direkt. Großherzogl. Bibliothek, Weimar, thekar (zugewählt 1893).

, Dr., Kommerzienrat, Weimar, zmeister (zugewählt 1886).

n, Dr. A., Generalintendant, Ex- z, Karlsruhe (zugewählt 1906).

r, Dr. R., Univ.-Prof., Innsbruck wählt 1903).

, Dr. W., Univ.-Prof., Jena, Mit- teur des Jahrbuchs (zugewählt .

ssart, Dr., Prof., Intendant des eaters a. D., München (zugewählt .

, Dr. J., Univ.-Prof., München wählt 1899).

udt, Dr. K., Staatsminister, Ex- z, Berlin (zugewählt 1902).

n, Dr. B., Geh. Hofrat, Prof., tor des Goethe- u. Schillerarchivs, ar (zugewählt 1888).

er, Dr. R., Geh. Hofrat, Univ.- , Leipzig (zugewählt 1886).

schäftsführender Ausschuss (in Weimar):

ojanowski, s. o. Vorsitzender.

gnau, s. o.

, s. o.

n, s. o.

ke, Dr. O., Professor.

, Dr. A., Weimar.

Ehrenmitglieder:

Dowden, E., Prof., Dublin.

Furness, H. H., Philadelphia.

Furnivall, Dr. F. J., London.

Se. Kaiserliche Hoheit Konstantin Konstantinowitsch, Großfürst von Rußland.

Schmidt, Frau Clara, geb. Meyer, Berlin.

Ward, Adolphus W., Litt. D., LL. D., Cambridge (Engl.).

White, Dr. Andrew D., Exzellenz, Botschafter der Vereinigten Staaten.

Wright, W. A., D. C. L. L. L. D., Cambridge.

Allerhöchste und Höchste Mitglieder:

Se. Kaiserliche und Königliche Majestät Wilhelm II., Deutscher Kaiser und König von Preußen.

Se. Majestät Friedrich August, König von Sachsen.

Se. Königl. Hoheit Luitpold, Prinzregent von Bayern.

Se. Königl. Hoheit Friedrich, Großherzog von Baden.

Se. Königl. Hoheit Friedrich August, Großherzog von Oldenburg.

Se. Königl. Hoheit Ludwig Ferdinand, Prinz von Bayern.

Se. Königl. Hoheit Ludwig, Herzog in Bayern.

Se. Hoheit Johann Albrecht, Herzog von Mecklenburg-Schwerin.

Se. Hoheit Georg, Herzog von Sachsen-Meiningen.

Se. Hoheit Friedrich, Herzog von Anhalt.

Se. Hoheit Carl Eduard, Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha.

Ihre Hoheit Leopold, Erbprinzessin von Anhalt, Prinzessin von Hessen.

Se. Durchlaucht Christian Kraft, Fürst zu Hohenlohe-Öhringen.
Se. Durchlaucht Heinrich, Prinz zu Schönaich-Carolath.
Ihre Durchlaucht Fürstin Hedwig Lichtenstein, Wiesbaden.

Mitglieder:

Achelis, Th., Prof. Dr., Bremen.
Alexander-Universitäts-Bibliothek, Helsingfors.
Altmann, Georg, Schöneberg-Berlin.
Amherst-College-Library, Amherst, Mass.
Andreas-Realgymnasium, Berlin.
Arnhold, Ed., Kommerzienrat, Berlin.
v. Arnim-Muskau, Gräfin, Muskau.
Aronstein, Dr., Oberl., Myslowitz.
Art'l, H. S., Buchdruckereibes., Dessau.
Athene, Ges. f. Kunst u. Wissenschaft, Magdeburg.
Atwood, S. Georg, Prof., Berlin.
Augusta-Schule, Cottbus.
Bachmann, Carl, Bankier, Berlin.
Bäge, Ludwig, Rektor, Güsten.
Baier, Clemens, Rechtsanwalt, Wandsbeck.
von Bamberg, Prof., Schloß Oberzauche.
Bandau, Frl. Martha, Oberlehrerin, Breslau.
Bang, Dr. W., Univ.-Prof., Loewen.
Baumgartner, A., Prof., Zürich.
Bayer, Joseph, Prof., Budapest.
Becker, Gustav, Dr. phil., Berlin.
Beckwith, Mrs. C. S., Southampton.
von Berger, Freiherr Alfred, Direktor des Neuen Schauspielhauses, Hamburg.
Berger-Oberrealschule, Kgl., Posen.
Berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen, Berlin.
Bernhardt, Frl., Oberlehrerin, Neu-Ruppin.
Bertuch, Aug., Schriftsteller, Fontenay-aux-Roses.
Bertz, Eduard, Schriftsteller, Potsdam.
Bibliothek, Herzogliche, Dessau.
Bibliothek, öffentliche, Freiherrlich Carl von Rothschild'sche, Frankfurt a. M.
Bibliothek, Murhart'sche, Kassel
Bibliothek d. St Anna-Stifts, Münster.
Bibliothek, Großherzogliche öffentliche, Oldenburg.
Bibliothek der Stadt Wien.
Bing, Heinrich, Kaufmann, Nürnberg.
Binz, Dr. Gustav, Univ.-Prof., Basel.
Bitterhoff, Dr. phil., Lehramtskandidat, Berlin.
Böcking, R., Kommerzienrat, Halbergerhütte b. Saarbrücken.
Boek, Paul, Prof., Gr.-Lichterfelde.
Böhtlingk, Dr. A., Prof., Karlsruhe.
von Boineburg-Lengsfeld, Dr., Freiherr, Geh. Reg.-Rat, Weimar.
Bolen, Charles, Chimay.
Brandt, Mathilde, Frau Dr. med., Berlin.
Brie, Dr. phil. Friedr, Priv.-Doz., Marburg.
Brinckerhoff-Jackson, John, amerikanischer Gesandter, Athen.
Brockhaus, Dr. Ed., Verlagsbuchhändler, Leipzig.
Brons, A. F., Senator a. D., Emden.
Brotanek, Dr. Rud., Privatdozent und Amanuensis an der Hofbibliothek, Wien.
Brown, Ed. M. Cincinnati, U. S. A.
Brunhuber, K., Kgl. Reallehrer, Archivar u. Stadtbibliothekar, Wasserburg a. Inn.
Bruns, G. Verlagsbuchhändler, Minden i. W.
v. Brüning, W., Dr. jur., Reg.-Assessor, Wiesbaden.
Bülbring, Dr. Karl, Univ.-Prof., Bonn.
Busley, Carl, Prof., Geh. Reg.-Rat, Berlin.
Byvanck, Dr. W. G. C., Haag.
Cahn, Frau Bankier Carl, Berlin.
Carpenter, F. I., Prof., Chicago.
Chambers, E. K., Esqu., London.
von Chelius, Rich., Geh. Kabinettsrat J. K. H. d. Großherzogin von Baden, Exzellenz, Karlsruhe.
Churchill, Dr. G. B., Prof., Amherst.
Claar, E., Theaterintendant, Frankfurt a. M.
Cohn, Fritz Th., Verlagsbuchhändler in Firma Egon Fleischel & Co., Berlin.
Collin, Dr. Chr., Dozent an der Universität Christiania, Bestum.
Conrad, Dr. H., Prof., Gr.-Lichterfelde.
Conried, Direktor, New-York.
Cornell-College, Mount-Vernon J., U. S. A.
Crawford, Charles, London.
Creizenach, W., Univ.-Prof., Krakau.
v. Crüger, Generalleutnant, Exzellenz, Wiesbaden.
Curtis, Dr. F. J., Prof., Frankfurt a. M.
Czermak, Ernst, Gutsbesitzer, München.
Darmstädter, Dr., Fabrikbes., Berlin.
Dartmouth College, Hanover, N. H.
Deinhardt-Schulze, Frau, Weimar.
Delbrück, Ludw., Bankier, Berlin.
Delmer, F. Sefton, Lektor an der Universität Berlin, Charlottenburg.
De Man, Dr. A, Forest-les-Bruxelles.
Denker, Carl, Reg.-Rat, Berlin.
Deutschbein, Dr., Privatdoz., Leipzig.
Dibelius, Dr. W., Prof., Posen.
Dielitz, Paul, Kaufmann, Berlin.
Dinger, Dr. H., Prof., Jena.
Dittenberger, Oberleutnant, Schöneberg.
Domgymnasium, Königl., Kolberg.
Donner, Dr. J. D. E., Helsingfors.
Doren, Fr. van, Prof, Bouillon.
Dubislav, Dr., Direktor, Charlottenburg.
Ebeling, Dr., Oberbürgermeister, Dessau.
von Eberstein, Freiherr, Reg.-Rat a. D., Kleinburg b. Breslau.

t, Dr. Eduard, Privatdozent, Frei-
i. Br.
)ffstein, Freiherr, Dr., Kabinetts-
är S. K. H. d. Großherzogs von
en-Weimar.
Christian, Gymn.-Prof., Nürnberg.
l, Dr. Eugen, Univ.-Prof., Halle a. S.
nn, Dr. O., Kgl. Museumsdirektor,
l.
Frl. G., Schulvorsteherin, Königs-
i. Pr.
Joseph, gepr. Lehramtskandidat,
a. M.
er Verein ehem. Köllneraner,
l.
Conrad, Kgl. Seminar-Oberlehrer
Böckenförde
)tto, Schriftsteller, Hamburg.
)er, Dr. jur., Landgerichtsrat a. D.,
gut Melz.
Dr., Oberlehrer, Hamburg.
at, Alb., Prof., Rennes.
Dr. H. G., Univ.-Prof., Birming-

M., Pfarrer, Berlin.
Frl. Melanie, Berlin.
Dr. Kuno, Univ.-Prof., Wirkl.
Rat, Exzellenz, Heidelberg.
lud. Egon, Ingenieur, Wien.
E., Prof. Dr., Stanford-Univ.,
Alto, Cal.
H. C., jun., New York.
Fritz, Dr. med., Dresden.
Dr. Max, Univ.-Prof., Würzburg.
-Nietzsche, Frau Dr. Elisabeth,
nar.
echem, Dr. E., Mecheln.
eum, Herzogl. ev., Zerbst.
Dr. W., Univ.-Prof., Tübingen.
ath, Frl. Gisberte, Bonn a. Rh
us, Aug., Schriftst., München.
hs-Gymn., Herzogl., Dessau.
hs-Gymnasium, Königl., Gum-
n.
Ludw., Dr. phil., Berlin.
magalli, Mario, Hofschauspieler,
nd.
José Maria, Berlin.
dt, Rich., Rechtsanwalt, St. Peters-

l, H., Weimar.
e, Dr. Alfred, Verlagsbuchhändler,
ig.
nima, Eugen, Oberlandesgerichts-
Wien.
r, Dr., Oberlehrer, Bunzlau.
in, Ludwig, Dr. phil., Redakteur,
gsberg i. P.
Dr., Rechtsanwalt, Berlin.
Ernst, Fabrikbesitzer, Leipzig.

Gothein, Frau Prof., Heidelberg.
Gotthelf, Carl, Kaufmann, Berlin.
Grabau, Dr. Carl, Oberlehrer, Gr.-Lichterfelde.
Gray, Frau, geb. Isles, Weimar.
Graetz, Leonie, Frl., München.
Greg, W. W., M. A., London.
Gregori, Ferd., Mitgl. des K. K. Hofburgtheaters, Wien.
Grube, Max, Kgl. Oberregisseur, Berlin.
de Gruyter, Walter, Dr. phil., Verlagsbuchhändler, Berlin.
Günthner, Engelbert, Prof., Rottweil.
Gutmann, Eug., Kommerzienrat, Konsul a. D., Berlin.
Gwinner, Arthur, Direktor, Berlin.
Gymnasial- und Landesbibliothek, Fürstl., Gera.
Gymnasium Leopoldinum, ev., Detmold.
Gymnasium, Eichstädt.
Gymnasium, Städt., Görlitz.
Gymnasium, Städt., Höchst
Gymnasium, Großherzogl., Jena.
Gymnasium, Städt., Cöln.
Gymnasium, Königl., Lauban.
Gymnasium, Königl., Paderborn.
Gymnasium, Königl., Saarbrücken.
Gymnasium, Wanne.
Haase, Friedr., Hofschauspiel-Direktor, Berlin.
Hagen, Th., Kunstmaler, Prof., Weimar.
Hahn, Dr. Georg, Berlin.
Hahn, Oscar, Fabrikbesitzer, Berlin.
Halm, Alfred, Direktor des Neuen Schauspielhauses Berlin.
Hardy, James, Bankherr, Berlin.
Harlan, Walter, Dr. jur., Grunewald.
Hartmann, Hugo, Hofschauspieler, Grunewald.
Hartmann, Dr. Martin, Prof., Leipzig.
Hartung, Albert, Verlagsbuchhändler, Weimar.
Hauffen, Dr. Adolf, Univ.-Prof. Prag.
Hecht, Hans, Dr. phil., Privatdozent, Bern.
Hecht, R., jun., Berlin.
Heckmann, Fr., in Firma C. Heckmann, Bonn.
Heckmann, P., Kommerzienrat, Berlin.
Hegewald, W., cand. phil., Berlin.
Heiseler, Henry, Schriftsteller, München.
Helft, Edm., Geh. Kommerzienrat, Berlin.
Henigst, Oskar, Landau i. Pfalz.
Herford, C. H., Univ.-Prof., Manchester.
Herrmann, Dr., München.
Hertz, Miss Harry, London.
Hertz, Dr. H., Prof., Weimar.
von der Heydt, Karl, Bankier, Berlin.
Hinneberg, Dr. Paul, Prof., Berlin.
Hilgenfeld, Dr. Ad., Geh. Kirchenrat, Jena.

von Hochberg, Bolko, Reichsgraf, Exzellenz, Rohnstock.
Hochschul-Bibliothek, Bern.
Hofbibliothek, K. u. K., Wien.
Hof- u. Landesbibliothek, Großh. Badische, Karlsruhe.
von Hofmann, Prof., Weimar.
von Hofmannsthal, Dr. Hugo, Rodaun.
Hohlfeld, A. R., Dr. phil., Prof., Madison, Wis.
von Holtzendorff, A., Wilsikow.
Horten, Franz, stud. phil., Bonn.
Hösch, Frau Lucy, Godesberg a. Rh.
von Hülsen, G., Kammerherr S. M. des Kaisers, Intendant der Königl. Schauspiele, Exzellenz, Berlin.
Imelmann, Dr. Johannes, Prof., Geh. Reg.-Rat, Berlin.
Institut, bibliographisches, Leipzig.
Isles, Frl. Alison, Weimar.
Jaeger, Dr. Anton, Salzburg.
Jespersen, Dr. Otto, Prof., Gentofte.
Jiriczek, Dr. Otto, Univ.-Prof., Münster i. W.
Jonas, Frl. Marie, Stettin.
Jones, Dr. Rich., Prof., Nashville, Tenn.
Junck, Dr. Johannes, Rechtsanw., Leipzig.
Kahle, Rich., Königl. Hofschauspieler, Schlachtensee.
Kainz, Joseph, Mitglied des Hofburgtheaters, Wien.
Kaiser-Wilhelm-Bibliothek, Posen.
Kaiser-Wilhelms-Realgymnasium, Berlin.
Kaiserin-Auguste-Victoria-Schule, Stettin.
Kaluza, Dr. Max, Univ.-Prof., Königsberg i. Pr.
Kammerer, Ad., Prof., Braunschweig.
Kantonalbibliothek, Zürich.
Karls-Realgymnasium, Herzogl., Bernburg.
Kern, Dr. J. H., Prof., Groningen.
Kessler, Graf Harry, Weimar.
Kilian, Eug., Dr. phil., Hoftheater-Dramaturg, Karlsruhe
Koch, Dr. Max, Univ.-Prof., Breslau.
Koch, Pastor, Tröchtelborn.
Kögler, Literat, Weimar.
Koehne, Frl. Hannah, Pankow.
Kölbing, Arthur, Dr. phil., Freiburg i. B.
Konrath, Dr. M., Univ.-Prof., Greifswald.
Koeppel, Dr. E., Univ.-Prof., Straßburg i. E.
Koppel, Dr. Rich., Prof., Dresden.
Koster, Dr. Edw., Haag.
Koetschau, Dr., Hofrat, Weimar.
von Kralik, Dr. Rich., Wien.
Kreismann, Hermann, Generalkonsul a. D., Berlin.
Kreßner, Wilhelm, Fabrikbes., Schweizerthal.
Kröger, Ernst, Dr. phil., Berlin.
von Kroener, Adolf, Geh. Kommerzienrat, Stuttgart.
Krupp'sche Bücherhalle, Essen a. Rh.
Kugelberg, Frau H., Adelaide.
Kullnick, Max, Dr. phil., Berlin.
Kurze, Gertrud, Oberlehr., Braunschweig.
Lach, P., Direktor der Handelsschule, Berlin.
Lachmann, Frl. Clara, Zandvoort-Bad.
Laehr, Dr. Hans, dirig. Arzt, Zehlendorf bei Berlin.
Landerer, Dr., Hofrat, Kennenburg.
Landesbibliothek, Herzogl., Altenburg, S.-A.
Landesbibliothek, Fürstl., Detmold.
Landes- und Stadtbibliothek, Düsseldorf.
Landesbibliothek, Kgl., Stuttgart.
Landesbibliothek, Nassauische, Wiesbaden.
Landes-Oberreal- und Gewerbeschule, Wiener-Neustadt.
Landesschule, Kgl., Pforta.
Lange, J., Direktor, Berlin.
Langenscheidt, Carl, Verlagsbuchhändler, Schöneberg.
L'Arronge, Ad., Schriftsteller, Berlin.
Larwill, Paul, M. A., Wilmersdorf.
Latham, Miss Grace, London.
Laukhuff, Rich., Cleveland (Ohio), U. S. A.
Lebede, Dr. Hans, Schöneberg.
Lehrerinnen-Verein, Bonn a. Rh.
Lessing, O., Prof., Bildhauer, Grunewald
Lewinger, Ernst, Oberregisseur des Kgl Hoftheaters, Dresden.
Liebermann, Dr. Felix, Prof., Berlin.
Lindau, Dr. Paul, Berlin.
Liter. Lesezirkel Shakespeare, Magdeburg.
Ludewig, Frl. Martha, Lehrerin, Jena.
Ludwigs-Gymnasium, Herzogl., Cöthen.
Luick, Dr. Karl, Univ.-Prof., Graz.
Luisen-Gymnasium, Königl., Memel.
Mädchenlyzeum, Öffentl. deutsches, Prag.
Mädchenschule, städt. höhere, Osnabrück
Mädchenschule, städt. höhere, Potsdam.
Mädchenschule, höhere, Uelzen.
Mager, Amtsgerichtsrat, Eisleben.
Magnus-Weiße, Nina, Frau, Berlin.
Mahn, Dr. Paul, Berlin.
Mackall, Leonard, L., Jena.
Manke, 1. ord. Lehrer a. d. Lateinschule, Weener.
Mankiewitz, Paul, Direktor der Deutschen Bank, Berlin.
Mann, Dr. Max Fr., Frankfurt a. M.
Mardersteig, A., Rechtsanwalt, Weimar.
Marx, Th., Prof., Speyer.
Mascher, Friedrich, Postsekr., Hannover.
von Mauntz, Alfred, Oberstleutnant a. D., Charlottenburg.
Mautner, Frl. Marie, Wien,
Mayer, Friedrich, K. Gymn.-Rektor, Nürnberg.

rof. Dr., Konrad, Dresden.
n., Julius, Kaufmann, Wien.
Dr. Johs. sen., Wien.
ꞅrl. Käthe, Frankfurt a. O.
ohannes, Hamburg.
Wilhelm, Frankfurt a. M.
ıer, Dr. Gottfried, Rentier,
ıen.
ıer, Jos., München.
rau Kommerzienrat, Berlin.
Ernst Joachim, Kommerzienrat,
.
rl. Helene, Friedenau.
r. Wolfg. Alex., Hofrat, Dresden.
Dr. Helmuth, Chefredakteur,
n.
)r. phil. Emil, Lektor an der
rsität Berlin, Steglitz.
tich, Dr. Stephan, Intendant a. D.,
ı.
ı, F. W., Univ.-Prof., Leeds.
ern, Dr. Gustav, Redakteur,
g.
ı, Dr. Lorenz, Univ.-Prof.,
gen.
ewis, Prof., New-York, U. S. A.
lix, Gen.-Musikdirekt., München.
., Prof., Geheimrat, Pforta.
Dr. F., Professor, Kiel.
ler, Fr., Kaiserl. Gesandter, Ex-
, Stockholm.
Dr. W., Geh. Reg.-Rat, Univ.-
Berlin.
hhausen, Max, Freiherr, Weimar.
r., Ministerialdirektor, Weimar.
Dr. Walter, Univ.-Prof., Geh.
lat, Berlin.
rff, Bernh., Dr. phil., Berlin.
Dagobert, Direktor des Stadt-
rs, Metz.
liothek der Schwedischen Aka-
, Stockholm.
alschule, Städt., Charlottenburg.
alschule, Städt., Freiburg i. Schles.
alschule in den Francke'schen
ıgen, Halle a S.
alschule auf der Uhlenhorst,
urg.
alschule, Weißenfels.
alschule und Realgymnasium in
umboldtstraße, Köln
chelhäuser, Dr. ing. Fr. W.,
aldirektor, Dessau.
ıelhäuser, Dr. Ad., Hofrat, Prof.,
uhe.
, Dr. Mich., Kgl. Reallehrer,
ıen.
R., cand. phil., Berlin.
'sche Verlagsbuchhandl., Weimar.
Dr. W., Prof., Gr.-Lichterfelde.

Paetel, Erich, Direktor der «Neuen Shakespeare-Bühne», Berlin.
Paulus-Bibliothek, Worms.
von Pechmann, Wilh. Freiherr, Direktor, München.
Pegnesischer Blumen-Orden, Nürnberg.
Perry, Marsden J., Providence, R. I.
Petersen, Rud., Hamburg.
Petsch, Robert, Dr. phil., Privatdozent, Heidelberg.
Philipps, Miss, Weimar.
Pietsch, Lud., Prof., Berlin.
Pietzsch, Frl. Marie, Würzburg.
Pincus, S. B., London.
Platzmann, Geh. Reg.-Rat, Leipzig.
Poppe, R., Kgl. Hofschauspielerin, Berlin.
Pospischil, Maria, Schauspielerin, Hamburg.
zu Putlitz, Gans Edler, Gr.-Pankow.
Raschdau, Ludwig, Kais. Gesandter z. D., Berlin.
Rathke, Dr., Prof., Marburg i. H.
Rauch, Dr. Herm., Theaterdirektor, Wiesbaden.
Realgymnasium, Barmen.
Realgymnasium, Dorotheenstädtisches, Berlin.
Realgymnasium, Charlottenburg.
Realgymnasium, Coblenz.
Realgymnasium, Eisenach
Realgymnasium, Gera.
Realgymnasium, Grünberg i. Schl.
Realgymnasium, Potsdam.
Realgymnasium, Schwerin i. M.
Realgymnasium, Tilsit.
Realgymnasium, Weimar.
Realgymnasium, Zittau.
Realschule, VIII. Städt., Berlin N.
Realschule, XII. Städt., Berlin O.
Realschule, XIII. Städt., Berlin NW.
Realschule an der Prinz Georgstraße, Düsseldorf.
Realschule, Erfurt.
Realschule, Geisenheim.
Realschule, Städt., Gevelsberg.
Realschule Kaiser Wilhelm II., Göttingen.
Realschule, Heide.
Realschule, Cöln a. Rh.
Realschule, Königsberg i. Pr.
Reform-Realgymnasium, Naumburg a. S.
Reform-Realgymnasium, Witten (Ruhr).
Reiche-Frei, Frau L., Berlin.
Reismann, H., Paderborn.
Reitterer, Dr. Th., Prof., Wien.
Rethwisch, Ernst, Dr. jur. et phil., Wilmersdorf.
Richter, Frl. Dr. Helene, Wien.
Rieger, Conrad, Justizrat, Cöthen.
Riis-Knudsen, C., Prof, Kopenhagen.
Roman, Dr. E., Boucle St. Blaise.

Rönneberg, M. H., Schulvorsteherin, Friedenau.
Rosellen, Franz, Direktor, Neuß a. Rh.
Rosenstock, Frau Paula, Berlin.
Rösicke, Rich., Generaldirektor, Kommerzienrat, Tornow b. Potsdam.
Rothe, Dr., Staatsminister, Exzellenz, Weimar.
Ruland, Dr., Geh. Hofrat, Direktor des Großherzogl. Museums, Weimar.
Saeng, Lud., jun., Buchhändler, Darmstadt.
von Salpius, Frau, Weimar.
von Salpius, Frl. Hildegard, Weimar.
Salzberger, Dr. med., prakt. Arzt, Landshut.
Sammler, Fritz, Kaufmann, Barmen.
Sarrazin, Dr. G., Univ.-Prof., Breslau.
Sauer, Dr. August, Univ.-Prof., Prag.
Savits, J., Oberregisseur, München.
Scharlach, Dr., Rechtsanwalt, Hamburg.
Scharrer-Santen, Ed., Schauspieler, München.
Scherer, Dr. H., München.
Schiff, Jakob Herm., Frankfurt a. M.
Schipper, Dr. Jakob M., Univ.-Prof, Hofrat, Wien.
Schlenther, Dr. P., Direktor des Hofburgtheaters, Wien.
Schmall, Josef, Schriftsteller, Wien.
Schmidt, Reinhold, Oberlehrer, Thorn.
Schmidt, Dr. W., Oberlehrer, Berlin.
Schneider, Dr., Prof., Altenburg.
von Schönaich, Frau, Weimar.
Schroeder, Fritz, Papierfabrikant, Golzern.
Schröder-Poggelow, Dr., Berlin.
Schücking, Dr. L. L, Privatdozent, Göttingen.
Schüddekopf, Dr. Carl, Weimar.
von Schultz-Dratzig, Frau, geb. Burgeff, Schlangenbad.
Schultze, Hch., Rektor, Harzgerode.
Schweich, Frl. Constance, Würzburg.
Schweitzer, Frau Algunde, Berlin.
Sello, Dr., Justizrat, Berlin.
Seminar, Engl., an der Univ., Berlin.
Seminar, Engl., an der Univ., Breslau.
Seminar, Engl., an der Akademie, Frankfurt a. M.
Seminar, German.-roman., der Univ. Heidelberg.
Seminar, Roman.-englisches, Kiel.
Seminar, Englisches, Königsberg i. Pr.
Seminar, Roman.-englisches, München.
Seminar, Englisches, Münster i. W.
Seminar, Englisches, Straßburg i. Els.
Seminar, Englisches, Würzburg.
Seydel, Dr. Wolfg., Oberlehrer, Leipzig.
Shakespeare-Verein, Student., Halle a. S.
Sherman, L. A., Prof., Lincoln, Nebr.
Sherzer, Miss Jane, Ann Arbor, Mich.
Siegle, Gustav, Geh. Kommerzienrat, Stuttgart.
Sieper, Dr. E., Univ.-Prof., München.
Singer, Dr. S., Prof., Bern.
Smith, A. Earnshaw, Verlagsbuchhändler, Cambridge.
Smith, C. Alphonso, Prof., Chapel Hill, N. C.
Sobernheim, Dr. Walter, Konsul, Berlin.
Solmitz, S., Bankier, Berlin.
Spemann, Wilh., Geh. Kommerzienrat, Stuttgart.
Spies, Dr. Heinrich, Privatdozent, Berlin.
Staatsobergymnasium, K. K. I., Czernowitz.
Stadtbibliothek, Aachen.
Stadtbibliothek, Augsburg.
Stadtbibliothek, Bremen.
Stadtbibliothek, Breslau.
Stadtbibliothek, Bromberg.
Stadtbibliothek, Cöln a. Rh.
Stadtbibliothek, Danzig.
Stadtbibliothek, Frankfurt a. M.
Stadtbibliothek, Hamburg.
Stadtbibliothek, Hannover.
Stadtbibliothek, Leipzig.
Stadtschulbibliothek, Greiz.
Stadttheater, Straßburg i. Els.
Stadttheater, Leipzig.
von Stauffenberg, Schenk Freiherr, Rittergutsbesitzer, Risstissen b. Ulm.
Steinthal, M., Direktor der Deutschen Bank, Berlin.
Stinnes, Frau Hugo, Mülheim a. d. Ruhr.
Stinnes, Dr. Heinrich, Köln a. Rh.
Stoffel, C., Dr. phil., Nimwegen.
Swaen, A. E. H., Lector, Groningen.
Swoboda, Frl. Margarete, Hofschauspielerin, München.
von Sydow, Frl., Frankfurt a. O.
Tamson, Dr. George J., Univ.-Prof., Göttingen.
von Tauchnitz, Freiherr, Leipzig.
Tausig, Paul, Wien.
Teschner, Frl. A., Schulvorsteherin Stettin.
Teweles, H., Chefredakteur, Prag.
Töchterschule, Höhere, Pforzheim.
Türck, Dr. Herm., Jena.
Türckheim, Dr. Leo, Prof, Würzburg
Ulbrich, Dr., Direktor, Prof., Berlin.
Universitäts-Bibliothek, Basel.
Universitäts-Bibliothek, Christiania.
Universitäts-Bibliothek, Freiburg i. B.
Universitäts-Bibliothek, Gent.
Universitäts-Bibliothek, Gießen.
Universitäts-Bibliothek, Göttingen.
Universitäts-Bibliothek, Greifswald.
Universitäts-Bibliothek, Halle a. S.
Universitäts-Bibliothek, Heidelberg.

ts-Bibliothek, Jena.
ts-Bibliothek, Innsbruck.
its-Bibliothek, Königsberg i. Pr.
ts-Bibliothek, Leipzig.
ts-Bibliothek, Lemberg.
ts-Bibliothek, Lund.
ts-Bibliothek, Marburg.
ts-Bibliothek, München.
ts-Bibliothek, Münster.
ts-Bibliothek, Prag.
ts-Bibliothek, Rostock.
ts-Bibliothek, Straßburg.
ts-Bibliothek, Tübingen.
ts-Bibliothek, Würzburg.
of California Library, Berkeley.
Library, Birmingham.
Library, Glasgow.
of Georgia, Athens.
Library, Mc Gill, Montreal.
Library, Princeton, N. J.
of Toronto Library, Toronto.
ı, Dr. Herm., Univ.-Prof., Er-

ılde, Henry, Prof., Weimar.
ıtalt, Deutsche, Stuttgart.
. Theodor, Univ.-Prof., Zürich.
ymnasium, Potsdam.
yceum, Berlin.
ouisenschule, Wilmersdorf.
. W., Univ.-Prof., Marburg i. H.
ce, Freiherr, Landrat a. D.,
ılde b. Melle.
de, Prof., Löwen.
Dr. W., Realschullehr., Leipzig.
, Dr. K., Prof., Dresden.
K., Chefredakteur der Volks-
Berlin.
Prof., Oppeln.
Gustav, Achern (Baden).
Dr. Albr., Univ.-Prof., Halle a. S.
Alfred, Buchdruckereibesitzer,
.
r. Jul., Archivar am Goethe-
Archiv, Weimar.

Warburg, Dr. A., Hamburg.
von Wedel, Graf Oscar, Wirkl. Geheimrat und Oberschloßhauptmann, Weimar.
Wegener, Dr. Rich., Halensee.
Weiser, Carl, Regisseur, Weimar.
Weisstein, Gotthilf, Redakteur, Berlin.
Wells, W., M. A., Lektor an der Univ. München.
von Westenholz, Dr. F. P. Freiherr, Prof., Stuttgart.
Wetz, Dr. W., Univ.-Prof., Freiburg i. B.
Wichmann, Frau Dr. Elisabeth, Sheffield.
Wiecke, Paul, Hofschauspieler, Dresden.
Wiegand, Klara, Oberlehrerin, Weimar.
Wienke, Hans, cand. phil., Berlin.
von Wildenbruch, Generalleutnant z. D., Exzellenz, Berlin.
Wildhagen, Dr. K., Leipzig.
Wilhelmsgymnasium, Königl., Königsberg i. Pr.
Williams College, Williamstown, Mass.
Winds, Adolf, Hofschauspieler, Dresden.
Windscheid, Frl. Käthe, Dr. phil., Leipzig.
Wittich, Dr., Prälat, Stuttgart.
Woermann, Adolf, Hamburg.
Wohlfahrt, Dr. Theod., Studienrat, Prof., München.
Wolff, Emil, cand. phil., München.
Wolff, Dr. Max J., Berlin.
Wolff, Julius, Prof., Schriftsteller, Charlottenburg.
Wollmann, Siegfried, Rentner, Berlin.
Woworsky, Anton, Rentner, Berlin.
Wurzbach, Dr. Wolfgang, Ritter von Tannenberg, Wien.
Würzburger, Dr. Eugen, Direktor, Dresden.
van de Wyer, Jos., Löwen.
von Ysselstein, Reg.-Rat z. D., Baden-Baden.
Zimmermann, Dr. Alfr., Kais. Legationsrat, Berlin W.
Zschech, Otto, Prof., Wittenberg.

Abgeschlossen am 25. April 1907.

Namen- und Sachverzeichnis

zu Band XLIII.

(Abkürzungen: Sh. = Shakespeare, elis. = elisabethanisch, Rez. = Rezension.)

Druckfehler-Berichtigung.

S. 337, Z. 10 von oben, lies «mit dem Dichter» statt «mit dem König».







